غسان كنفاني .. الشهيد والصديق

النقد الممتاز الذي أتحف به المجلة الدكتور احسان عباس عن « المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني » يتضمن أكثر من القيام بمحاولة في النقد الأدبي الصافي – كما يبدو على المقال للوهلة الأولى . ذلك أن الناقد حين يختار موضوعه فان عوامل كثيرة ،أغلبها غير أدبي ، تتحكم في اختياراته ، عوامل تتصل بعالم القيم وسلم التصنيفات التي يرتب بها الناقد هذه القيم ، وتوقيت المقال في مرحلة معينة دون غيرها ، والمجلة التي يفضل بها أن ينشر المقال ... الخ .

فتسليط الحساسية النقدية والمعارف النقدية على انتاج غسان كنفاني في هذه المرحلة التي تتعاظم فيها ضرورة المجابهة بين العرب والصهاينة ، وتخصيص هذه المجلة في هذا القطر الذي يحمل أعباء المناوشات منفرداً ، والعمل الفدائي منفرداً ... أعمال تضم في طياتها الكثير من المعاني التي نتلقاها من الناقد الكبير بالاعزاز ، وتعد على مواصلة الجهد الفكري في الحقلين القومي والنقدي ، بالرغم من إيماننا بأنها لا ينفصلان إلا في عالم المقولات .

وإذا كان الناقد الكبير قد حرص ، مع ابراز البعد الجمالي في أدب غسان كنفاني ، على تأطير الجانب الفلسطيني في أدبه ، فذلك نوع من الالتزام القومي الواجب نحو الشخصية الفلسطينية التي امحت من قسماتها الصبغة الاقليمية ، وتصعدت في مراقي العذاب والعسف لتصبح رمزاً للشخصية القومية العربية التي مزقها الطغيان الاستعماري ، مثلما استأصل فرعها – الشخصية الفلسطينية ؛ وحين تحركت هذه وتلك ، استعدت الامبريالية أعتى أدواتها وأشرس أعداء هذه الأمة في محاولة عامدة لضرب تحركها ، – « إن طريق الخلاص هو في أن يصبح كل عربي فلسطينياً وكل فلسطيني عربياً . » .

هذه المقولة تبلورت في أذهاننا – غسان وأنا ومجموعة من المثقفين – منذ أوائل الستينات حين كانت دولة الوحدة ما تزال قائمة والخلاف على أشده حول دورها في التحويل الاشتراكي في الداخل وفي التعاون مع الحركات التقدمية في الوطن العربي، وحركات التحرر في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. كانت الحمية القومية الصافية ما تزال تملأ قلوبنا وتهز سواعدنا، وكنا نظن أن طريق الوحدة قد مهد أكثرها بقيام الجمهورية العربية المتحدة، وأن استكمال هذا الطريق ما هو إلا مسألة وقت وعزيمة.. ولم نكن ندري أن ولادة أمة عربية تتحكم في الشواطيء الجنوبية للبحر المتوسط والبحر الأحمر ومداخل الهند والأطلسي، يحتاج إلى ثورة تتحدى قوى العالم التي لا تتفق إلا على انكار حقنا في مثل هذه الولادة ...

تنقل غسان بين الكويت – طلباً للرزق – وبين بيروت – طلباً لحرية التعبير – وبقيت محجوزاً في دمشق لا أغادرها منذ أوائل الستينات حتى أوائل السبعينات.. وحين أتيح لي أن أزور بيروت كان أول ما فعلت أن سعيت إلى زيارته. كان لديه ضيف صحافي من السويد أخذ في مناقشة حق الفلسطينيين في استعمال العنف فما كان من غسان إلا أن قال له بلهجة شديدة الحزم: «حين تطرد من بيتك ووطنك يجب أن تقاتل، وإذا لم تفعل فأنت لست بإنسان»، وانتهت المقابلة.

لم يتغير في غسان شيء خلال عشر سنوات. لم تخفف غلواءه النكبات المتلاحقة التي حلت بالأمة، ولم تكسر حدته أمراض السكري وتعب الأعصاب وارهاق العمل.. ظل ذلك الشاب الذي أقول له إنه «ذكي أكثر من اللزوم» في حياته والتاجه. تذكرت لقائي الأول معه في ١٩٥٩/٦/٩ يوم أهداني مجموعة قصص لكتاب عديدين نجحوا في مسابقة أجريت في الكويت وفاز فيها بالجائزة الأولى. وقد طبعت المجموعة تحت عنوان قصته الجلية «القميص المسروق». كان الاهداء الذي كتبه – ككل ما كتب – يسجل انطباعه الآني عن لقائنا:

«إلى أخي محيي الدين... أول انسان جلست معه فترة قصيرة خلع فيها «محصان» دمشق كلها.. بلا حرج.. وبشجاعة تليق بانسان حقيقي..»

شهادة أعتز بها، من شهيد يعتز به أدب أمته ونضالها.

رئيس التحرير

المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني

الدكتور إحسان عباس

— ١ —

ليس من العسير على من يقرأ قصص غسان بحسب تتابعها الزمني أن يلمح فيها صورة من التدرج الواعي المتعمد نحو واقعية صلبة محددة الحوافي جاسية المظهر، مشمولة بمزيد من البساطة ومزيد من الوضوح، كأنما كان دائماً يحاول أن يقترب من حدود الهدف الذي وضعه لنفسه — في دور مبكر — وهو أن تكون القصة «واقعية مائة بالمائة، وبنفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود»(١) حتى قصة «ما تبقى لكم» التي يعدها بعض النقاد غامضة، تكاد لا تشذ كثيراً عن تلك القاعدة، إذ حاول غسان فيها أن يطوع طريقة التداعي وانعدام الفواصل بين مونولوجات شخصياته فيها، ويجعلها في أوضح

(١) من مقال للاستاذ فضل النقيب، بعنوان «عالم غسان كنفاني» (مجلة شؤون فلسطينية، العدد ١٣، الصفحة ٦٩٤، أيلول ١٩٧٢)

● هذا الفصل هو القسم الثاني من دراسة أعدها الكاتب

انظر القسم الاول في عدد كانون الاول ١٩٧٢ من مجلة «دراسات عربية».

مستوى ممكن ، قائمة على نظام محدد السمات ، مع أن هذه التقنية الفنية لدى غيره من الكتاب تنحو نحو الحلم المبهم الموشح بالايماء ، المؤيد بالتظليل والتأرجح والتداخل وعدم الانضباط الكثير في حركة النفس الداخلية .

ورغم بلوغ غسان في التزام الواقعية الى درجة يتعذر فيها الفصل احياناً بين الواقع الحضاري والواقع الفني ، فاننا لا نستطيع أن نعده « وثائقياً » في فنــه ، لأنه لم يكن يكتفي بترتيب عناصر الواقع الحضاري على نحو تاريخي متصاعد او متكامل ، بل كان يعيد ترتيب تلك العناصر ، ويمنحها التكثيف والتوجيه ، ويستغل فيها الصور والمقارنات والمفارقات بحيث تجيء خلقاً جديداً هو الواقع وليس به — هو الواقع الذي يراه او يريده أو يراه قاص متفان ملتزم ، وليس هو الواقع الحرفي — طبيعياً كان او حضارياً — .

وكما تدرج غسان في طريقــه نحو تلك الواقعية الصلبة ، تدرج أيضاً في طريقــة الافادة من الوسائل الفنية التي كان يظنها كفيلة بتحقيق تلك الغاية : فمرة كان يعتمد رسم المفارقات والمتناظرات ، ومرة كان يلجأ الى ايثار البساطة الموحية في طبيعة الحوار ، ومرة ثالثة يستغل عنصر «الامكان» الضروري ، ومرة يجمع بين هذه الوسائل جميعاً ; غير أنه من البداية الى النهاية ظل مصراً على أن خير مايبلغه هدفه هو طبيعة الشخصيــات التي لامناص لها من العيش ضمن اطار واقعيته المبتغاة ; وحين كتب غسان « أم سعد » كان قد تنازل عن كل « فذلكة » فنية في سبيل أن لايدع هناك أية مسافة بين الواقع الحضاري والواقع الفني ، وبذلك أيضاً تنبئنا قصــة « برقوق نيسان » التي أعجلته المنية عــن وضعها في شكلها النهائي .

ان القصة حين تترك أثراً عميقاً في نفوسنا لأنها كذلك ، أعني لاننا نراها واقعية واضحة بسيطة ، كأنها — دون تعمل — لون من ألوان الحكاية ، من غير أن تتدرع للوصول الينا بذرائع من فلسفة فكرية أو من افادة عاطفية أو من تقنية مركبة أو غير ذلك من وسائل وعناصر ، أقول : ان القصة حين تعمل ذلك ، تبلغ مرحلة الاثر الفني المعجب المدهش الذي لانملك ازاءه تعليلاً لما يتملكنا من اعجاب ودهشة ، مع ايماننا بأننا أسرى لسحر غير سري أو غامض فيــه . ترى أي دور كان من المقدر لغسان أن يؤديه في تطوير القصة العربية الفلسطينية لو امتد به طلق العمر ؟ رغم أني ممن لايؤمنون كثيراً بالحكم على الغيب من رؤية التباشير الاولى ، فانني أستطيع أن أزعم بأنه كان من الممكن للقصة على يدي غسان أن تبلـغ مرحلة « الرؤيا الجماعية » التي يستوي في مدى ارتياحه لها وتأثره بها المثقف وغير المثقف ، على نحــو متشابه أو متقــارب ، لانها تربط بين

الاحاسيس متخطية الفوارق في الميول والمواقف والاذواق .

وحين تكبر اخلاص غسان في هذه المحاولة الشاقة ، فان ذلك لايعني التقاصا أو تهوينا من شأن الطرائق الفنية الاخرى التي يعتمدها غيره من كتاب القصة ، ولكن اصرار غسان على أن تصبح القصة التي يكتبها « واقعية مائة بالمائة ، وبنفس الوقت تعطي شعوراً هو غير موجود » ليس يدل وحسب من الزاوية الفنية على محاولة في التفرد والاصالة ، وانما يدل ايضاً على مدى التلازم بين الفن وقضية الانسان ، ومدى استعداد الفنان لان يجعل فنه في خدمة الشعب ، وقدرته على الاحتفاظ بالتوازن الضروري بين الاثارة الفنية المتجددة والحاجة الشعبية المتطورة .

— ٢ —

لكن ، لا ريب في أن جعل القصة واقعية بالقدر الذي اراده غسان يعني التضحية بأمور كثيرة قد كانت تحيط الفن القصصي بمزيد من القدرة على التأثير ، وفي مقدمة تلك الأمور قيام القصة على الرمز ، إن قيام القصة على مبنيين : ظاهري وداخلي يمنح القصة عمقاً خاصاً ويجعلها مليئة بالايحاءات ، قابلة للفروض والاحتمالات ، وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة ، وتتجدد فيها الطاقات رغم تغير الظروف . فاذا شاءت القصة التي تتشبث بالواقعية المطلقة (او شبه المطلقة) أن تعوض عن قوة الرمز ، كان لا بد لها أن تحتفل « بزخم » فني عجيب . وكل من يقرأ « عائد الى حيفا » او « أم سعد » او « برقوق نيسان » — حتى في شكلها الاولي — يحس حقاً أن الرمز لم يعد ضرورياً ؛ انما اصبحت مواجهة الحقيقة هي الشيء المهم ، ولكن هل يظل هذا الشعور حياً في نفوس قرائها بمرور الزمن ؟

أياً كان الأمر فان غسان لم يستطع أن يبلغ تلك المرحلة من الواقعية طفرة أو على نحو تعسفي ، وإنما حاول استغلال المزاوجة بين بناءين : ظاهري وباطني ، وجرب طريقة الاعتماد على « الرمز » في الايحاء والتأثير . واذا صح ان يستشهد الناقد حين يدرس أثر الفنان بشيء من تصور الفنان نفسه لعمله (وغسان كان دائماً واعياً بما يريد أن يحققه) فلا ضير علي في أن أورد هذه الحكاية البسيطة ، ذات يوم لقيني غسان في شارع أرتوا براس بيروت على أثر صدور قصة « رجال في الشمس » ، وبعد التحية قال لي : هل قرأت القصة ؟ قلت : أجل يا غسان ، الحق أنها قصة آسرة متوحشة تنشب أظافرها في القارىء بحيث لاتدع له منها فكاكاً ، ويخرج منها في النهاية ، وسؤال خائف مفزع يعتصر وجدانه كله : « لماذا تم ذلك كذلك ؟ (أي مصير هذا ؟!) تماماً مثلما أن أبو الخيزران يصيح في نهايتها : « لماذا لم يدقوا جدران

الخزان ؟ » ، ولكن - قلت وقد توقفنا قليلا عن السير - ان كنت أردتها ذات بعد رمزي ، فما أظنها استطاعت أن تحقق ذلك. فنظر إلي في شيء من التردد الذي لايكاد يلوح حتى تمحوه الثقة النفسية ، وقال : إن صح قولك ، وكانت قد عجزت عن نقل هذه الناحية (أي البعد الرمزي) فاني أعد نفسي مخفقاً .

اذن كان غسان - حين أنشأ قصة «رجال في الشمس » - على وعي تام بأنه يريدها ذات بعد رمزي ، فهل أخفق حقاً فيما حاوله أو كان الخطأ في طبيعة قراءتي الأولى لها ؟ لقد أتيح - بعد ذلك التعليق الحازم الذي سمعته من كاتبها - ان أعود الى قراءتها ، فتبدت لي تحت ضوء جديد . ثم ان واقعية التصوير للشخصيات فيها وطبيعة الحوار والدقة في التفصيلات (الدقة حتى في تصوير التفاوت بين الجثث في وزنها وحالتها حين كان أبو الخيزران ينتشلها من الصهريج ليلقي بها عند أكوام القمامة) - كل ذلك يجعل من أشخاصها ناساً نعرفهم حق المعرفة ، وينقل الينا أحداثاً صغيرة نألفها أو نكاد نلمسها من شدة واقعيتها ، ويضعنا - بعد صفحات قليلة من البداية - في ترقب متوجس يحس احساساً كأنه يقيني بأن ماوقع لابد ان يقع هو أو شيء شبيه به ، وبالجملة فانها تشدنا الى واقعيتها الدقيقة شداً مأساوياً متوتراً ، بحيث ننسى أن نتساءل عن أي مدلول أو عمق رمزي وراء ذلك . ولكن هل هي حقاً صورة لذلك الحدث وحده بكل مافيه من تدقيق وتفصيل ؟ ان طبيعة « العمد » فيها (وهو عمد لايصيب التقنية الفنية فيها وانما يتحكم في الأحداث) كثير في النفس تساؤلات متلاحقة ، ولنبدأ بحقيقة بارزة هنالك ، لماذا عمد القاص الى اختيار رجل فلسطيني ليقود الشاحنة ، وعدل ، - عامداً أيضاً - عن اجراء الأمر على يدي أحد المهربين المحترفين في البصرة من غير الفلسطينيين ، من هنا يبدأ شعورنا بأن أبو الخيزران ليس فرداً وحسب ، يقوم بدور في قصة ذات أحداث وانما هو أيضاً رمز ، ولا بد ، بذلك تقضي طبيعة «العمد» في الاختيار ، ولا مناص لنا - بعد القراءة الأولى - من مواجهة هذه الحقيقة . ولو أننا اتخذنا شخصية أبو الخيزران مدخلاً لفهم هذه القصة لما تعذر علينا أن نرى فيه رمزاً للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية(١) ، وهي تؤدي دوراً « قاتلاً »

---

(١) حاول فضل النقيب أن يرى في أبو الخيزران رمزاً للجيوش العربية ، وهي رؤية ربما تجاوزت الدلالة التي أشير اليها ، على ان التشابه بين حال القيادة الفلسطينيـة والقيادات العربية والجيوش العربية حينئذ فرق ضئيل (المصدر السابق : ١٩٨)

مغرراً خادعاً مخدوعاً قائماً على المداورة والمراوغة والكذب ، شأنها في ذلك شأن « المهربين الآخرين » — تمثل القيادات العربية الاخرى — ولا تبقى هنالك حاجة تدفعنا لنسأل بعد ذلك : « لم اختار القاص أن يكون أبو الخيزران امرءاً قد فقدقدرته الجنسية ؟ » فذلك يجيء وكأنه أمر طبيعي، وخاصة حين نعلم أن ابو الخيزران اصيب بذلك في حوادث سنة ١٩٤٨ ، حيث أصيبت القيادة نفسها بالعجز والعنة ،وظلت — مع ذلك — تدعي انها تستطيع «توجيه» الفلسطينيين و «إنقاذهم» . وها هي الأجيال الثلاثة ، التي يمثلها أبو قيس وأسعدومروان، لاتزال — في طيبة مفرطة — تؤمن بالخلاص على يد تلك القيادة ؛ وهي أجيال مرتهنة بقيودها الوضعية ، وليس لديها أي شعور بضرورة الثورةعلى الواقع أو بإرادة الثورة: أبو قيس لايرى شيئاً سوى همومه العائلية ، واسعد مرتبط بوعد قطعه غيره وقرر له به مستقبل حياته، ومروان اصبح مقيداً باعالة امه،دون أن يستطيع مباداة ابيه بالكراهية ، بعد ان هجر ابوه البيت وتزوج امرأةاخرى مقطوعة الرجل (تزوج في الحقيقة بيتاً من ثلاث غرف لشدة ظمأه الى التعويض عمافقد) — كلهم رغم اختلاف اجيالهم والتباين النسبي في مشكلاتهم يسعون الى شيء واحد يجمعهم في صعيد، اسمه العابر : العمل من اجل التغلب على الجوع والفقر ، واسمه الخالد : طلب الاستقرار : إذ أن كلا منهم كان يدرك أنه قد اقتلع من الجذور ؛ حتى أبو الخيزران كانت امنيته الكبرى ان يستريح متمدداً في الظل، بعد ان يجمع لنفسه مبلغاً من المال يمكنه من نيل ما يريد . الظل ؟ لاوجود له في القصة إلا من حيث هو غاية او امنية كبيرة ، او كلمة جميلة تتلفظ بها شفاه العاطشين اليه . هذه الأجيال الثلاثةقدحرمت الظل ، ومن سخرية الرمز في القصة انها جميعاً تتخذ وجهتها نحو بلد ليس فيه شجرة واحدة ؛ وهذه الاجيال تسلم مصيرها الى قيادة مصابة بالعجز ، وتشترك معها في اختيار الوجهة الخاطئة ،بل تبلغ من السذاجة حداً مخيفاً حين ترضى ان تسير في تلك الوجهة، وهي محجوبة الابصار. دون رؤيتها ، قابعة في جوف صهريج مظلم، مكمومة الأفواه — بعد انغلاقه — عن الصراخ ، ولو صرخت لم يسمعها احد . انها في وضعها ذاك ليست إقل عنة وعجزاً من القيادة نفسها ؛ وكل ذلك والقيادة تتعامل مع بيروقراطية فاسدة (موظفي الحدود) ومع قيادةاخرى مشبوهة التصرف والاهداف (الحاج رضا) ؛ وهنا يمكن ان نرى كيف أن دائرة الرمز قد اخذت تكبر وتتسع : العالم العربي كله صهاريج او افران لاهبة ، ناس يتقلبون في جحيم الحرمان الجنسي ولا يفكرون في الحياة الا من هذه الزاوية (موظفو الحدود) وقوم يحترقون في فرن الشهوة الى اكتناز المال (المهربون ومن أشبههم) وناس

يعيشون في اتون انها « واقع الاستئصال » (الفلسطينيون) ولكن اسرعهم الى الموت في جوف الأتون ، الفريق الأخير ، لأنه اتيح لهم أن يفهموا معنى الجحيم ، فكيف يقبلون أن يخدعوا مرة اخرى ويدخلوها عن طوع ورضى ؟ لقد قبلوا صلابة « الصهريج الحديدي » بدلا من صلابة الأرض ، ورضوا بالوجهة التي تبعدهم عن أرضهم ، وظنوا أن « رمل » الصحراء يغنيهم عن « الرملة » ، وخايلتهم أحلام الاستقرار في الظل حيث لا يتعامل الناس الا مع الشمس والصحراء ، وبلغ من سلبيتهم أنهم ماتوا مختنقين بحبل الاستسلام دون أن يدقوا دقة احتجاج واحدة ، لقد كانت النذر تحوم حولهم وتومىء الى أنهم يسيرون نحو مصير مظلم فلم يتنبهوا — لقد سمع أحدهم ان الصحراء مليئة بالجرذان ، وأن الكبير منها يقتات بالصغير ، ومر هذا الكلام على أذنه كأنه لم يسمعه . لا القيادة الواحدة وحدت بينهم ، ولا الشاحنة حين جمعتهم معاً ، ولا أمنية الاستقرار حين ربطت بين نوازعهم ، ولا الالتزام بالوفاء لمواضعات الأسرة حين كانت قيداً واحداً يلوح في أعناقهم ومعاصمهم ؛ انما الذي وحد بينهم هو « الأرض » حين دفنوا جميعاً في حفرة واحدة ، ذلك هو مصيرهم المشترك ، ولكنهم ماتوا دون أن يدركوا أنهم هربوا من موت الى موت (القصة كتبت للذين ظلوا يمارسون الهرب غافلين) ؛ وفي النهاية تخلت عنهم القيادة ، ولم تنس ان تستخرج النقود من جيوبهم وأن تنزع ساعة مروان ؛ وحين كان أبو الخيزران يتساءل بينه وبين نفسه : لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ كانت كلمته هذه تحمل دلالتين ، أولاهما بالنظر الى نفسه فانها محاولة لاراحة ضميره والقاء اللائمة عليهم ، والثانية بالنسبة الى القاص نفسه ، وترجمتها على هذا المستوى : « الى متى تظل بوادر الثورة هاجعة لاتستيقظ ؟ » وهذا المعنى الثاني هو الذي حمله الصدى حين كانت تردده الصحراء : « لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

يخيل الي أن غسان حين كتب هذه القصة كان يعاني صراعاً حاداً بين الاحساس بالواقع والاحساس بالفن ، كان في واقعه يحس أنه كأي فلسطيني آخر ، مقهور مقتول أو حبيس في مصيدة العجز والخذلان ، ولهذا سمح لنفسه في سياق البناء القصصي بالاختيار الحر في كل خطوة ؛ انتقى كل شيء بارادة من يملك أن يختار دون أن يحاديه أحد ، وجر الواقع الى جوار كومة من القمامة ، ليطرحه هناك ، ويتشفى بصرعه ، فهو واقع يغل يديه ويكبل روحه ، ولا بد له — كي يرتاح — من رؤيته صريعاً ؛ فاذا كان ذلك ، امحت المسافة بين ذلك الواقع وبين الفن .

ولكن هل كان يستطيع أن يغير زاوية الرؤية ؟ كان ذلك صعباً ، لأنه من تلك

الأجيال الثلاثة — على حالها تلك — لا يمكن أن يولد الثوري الفلسطيني ، إذ أن هذه الأجيال نفسها لم تولد — على وجه الرمز — وإنما ماتت في داخل الرحم ، وعندما خرجت الى الضوء كانت قد فقدت القدرة على رؤيته . هي أجيال تسعى الى « الطعم » دون أن تحس أنها وقفت في « المصيدة » ، قبل أن تستيقن أنها يقع قبل الآخر ، والقاص لا يتعاطف معها الا بالقدر الذي تفرضه براءتها .

لا أظنني في هذه القراءة قد حملت قصة « رجال في الشمس » شيئاً خارجاً عن طبيعتها . ولكن أحقاً أن المبنى الرمزي الذي قامت عليه القصة قد جعلنا نرى فيها شيئاً غير ما نقلته الينا في واقعها الظاهري ، أم أنه يمكننا أن نقول مؤيدين ما قاله الناقد فضل النقيب في بعض رموزها : « هذه رمزية مبتذلة لا تعجب أحداً . الحقائق التي يعرفها كل الناس لا تثير اهتمامهم عندما تطل عليهم من جديد بقناع الرمزية . كل ما تثيره فيهم هو حس الملل » (١) . الحقيقة أن سطوع الواقع في قصة غسان هذه ، وجبروت ذلك الواقع كما كان مستمراً في حياة الفلسطينيين جميعاً ، كان يضائل من قيمة الرمز ، وان كانت القراءة الرمزية نفسها تمنح ذلك الواقع عمقاً آخر ، وتجعل ما فيه من بشاعة قضية مفلسفة معللة . ترى لو أن ناقداً آخر غير فضل النقيب — وبصراحة لو كان ذلك الناقد غير فلسطيني — قرأ هذه القصة ، أكان الجانب الواقعي الظاهري فيها يرجح رجوحاً كبيراً على الجانب الرمزي الداخلي ؟ هل كان من الممكن أن يقول ذلك الناقد كما قال فضل : « عندما قرأنا هذه القصة ... شعرنا مع الكلمات الأولى بنبض قلوبنا يرتفع كصوت طبول تأتي من بعيد ، تشتد مع كل مقطع ، مع كل صفحة ، وتعلو في النهاية كصوت طبول الموت ، فتضيق أنفاسنا ونحن نرى القبر يلتهم أربعة منا ، ونجبر على ان نتساءل : متى يأتي الدور ؟ » (١) لم يكن غسان في هذه القصة « يعيد ترتيب العالم » ، ولكنه كان يحاول أن ينبهنا الى ضرورة اعادة ترتيبه ، وما الصيحة التي ترتفع حين نتساءل : « متى يأتي الدور » الا جرس اليقظة يدق في رأس كل منا وفي صدره وفي ضميره ؛ إن تعميق الواقع كي نحس به — بعد أن طمست الألفة بيننا وبينه معالم البشاعة فيه — هو بداية تنبيه الارادة الانسانية التي تستطيع أن تقول : لا ، لن نسمح لهذا الدور بأن يجيء على هذا النحو .

- ٣ -

ولست أظن أن غسان حاول المبنى الرمزي مرة أخرى في قصصه الا أن يكون

(١) المصدر السابق نفسه .

(١) المصدر نفسه : ١٩٦

ذلك في « ما تبقى لكم » ، ولعله أدرك أن درجة « المائة بالمائة » من الواقعية لا تتلاءم والبناء الرمزي، بل ربما لم تكن بحاجة إليه، لأن واقعاً يحتوي كل القدر اللازم من الثقل الفني يستطيع أن يكون - من جميع جهاته - بناء مستقلا قائماً بنفسه .

وتعتمد قصة «ما تبقى لكم» على التوافق الزمني في حبكتها العامة ، أي أن الأحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد ، رغم التباعد المكاني ، ويتلاعب القاص في إبراز معنى الزمن بالنسبة لكل منها ، وهذا هو الذي حدا به إلى أن يجعل « حضور » كل شخصية قائماً على التداعي ، وكأن أحاديثها النفسية وأفعالها متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن .

وهي قصة تكمل « رجال في الشمس » - من بعض نواحيها - فكلتاهما تصور محاولة الفلسطيني الهرب من واقعه وسعيه نحو الاستقرار وتشبثه بالحياة على نحو فردي ؛ ولكن الإرادة المسلوبة في الأولى أخذت تتضح وتتطور نحو التشكل في الثانية . في القصة الأولى كانت « الولادة » ميتة ، لأن الدق على جدار الخزان لم يحدث ، أما في القصة الثانية فكل شيء يدق وينبض : مؤشر الزمن - سواء أكان الساعة في بيت مريم أو الساعة التي ألقى بها حامد في حضن الأرض - يدق ويدق ، والخطوات تدق على صدر الصحراء ، والجنين ينبض وتدفق حركته الصغيرة ، مع دقات الساعة ، في رحم الأم ، والشهوات تدق ، ومجاذيف القوارب التي نقلت المهاجرين يوم نقلتهم من بلادهم كانت تمثل صوت الدق على سطح الماء (أي أن الذكريات تدق) ، بل الصمت نفسه يدق ، « وخيل إلي تلك اللحظة ان هذه الدقات هي صوت الصمت ، وان الصمت لا يكون بلا صوت ، وإلا لما كان »(١) . كل شيء يتهيأ للولادة ، ذلك لأن الموت المبكر الذي أصاب « سالم » الفدائي ، قد حرك شرارة الانبعاث في كل نفس: على شعاع ذلك الموت اتضحت خيانة زكريا عارية كريهة منفرة ، وتحركت في نفس حامد نوازع تشده الى الماضي - متمثلاً في الأم - نوازع أخرى تهزه للانطلاق من قيوده ، والجنين في أحشاء مريم يدق، والأرض تحتضن حامد - بديلاً عن أمه - لتلده من جديد انساناً سوياً يدرك أنه صاحب « موقف » يتطلب الثبات ، وحين تتحدث الأرض عنه وقد

---

(١) ما تبقى لكم : ٦٥ وانظر أيضاً : ٦٨ .

اكتشفت دوره تقول : « هذه المرة بـدت وقفته حازمة ونهائية ، وخيل الي ان قدميه قد غرستا في صدري كجذعي شجرة لاتقتلع لقد كنت على يقين لايتزعزع بأنه لن يعود ، ولكنني أعتقدت لوهلة انه لن يستمر أيضاً ، وأنه سيظل مغروساً هنا ينبض وحـده في العراء الى ان يموت واقفاً ، مثل الساعـة الصغيرة التي غادرها ، تدق لنفسها حتى تقف دون ان يكترث لها أحد »(١) لقـد ولد حامد في حضن الارض حالما تحرر من قيود الماضي الواقعة على طرفين : وراءه وامامه؛ ولن يولد الا مايستحق أن يولد ؛ مريم لن تلد الطفل لأنه زرعته الخيانة ، وانما ستلد الارادة التي تقتل الخيانة ، وفي مطبخ بسيط في غزة تغوص السكين في جسم الخيانة مأززة بالشهوة ودفء الحب ، وفي جوف الصحراء يقف حامد وقفة الند أمام خصمه متمتعـاً بارادة جديدة .

وأحس حامد بذلك التغير الذي اجتاح نفسه ، ولهذا نجده يقول لخصمه : « فقبل دقائق فقط كان كل شيء في هذا الكون ضدي تماماً ، وكانت الأمور كلها في غزة وفي الأردن تعمل في غير صالحي ، وكنت أقف هنا هنا بالضبط ، في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب فتعال أقول لك شيئاً مهماً : ليس لدي ما أخسره الآن ، ولذلك فقد فاتت عليـك فرصة ان تجعلني ربحاً »(١) . اذن لم تكن «الولادة» في « ماتبقى لـكم » كالولادة في « رجال في الشمس » وان كان الموت لايزال هو المسيطر على مصاير الاشخاص ، ولكنه موت من نوع جديد ، لأن ارادة الموت لدى «سالم» سرت الى الآخرين .

غير ان « ماتبقى لكم » تؤكد الحقيقـة الكبرى التي اكدتها القصة السابقة لها ، وهي ان كل طريق بعيدة عن الوطن مرصدة بموت مجاني ، ومن ثم شهدت الأرض كيف ان « حامد » انحرف في طريقه عما يده الى الماضي — الى أمـه — واذا بهذا الانحراف الذي يقربه من غايته الصحيحة يوقفه أمام خصمه ، وقد سقط من حسابه مبدأ الربح والخسارة ، بسقوط قيمة الزمن ؛ ذلك انه حين يصطدم الزمن بالفعل يصبح غير ذي قيمة ، وذلك ضروري لمن يريد ان يطرح الماضي من حسابه ، ويعيش الواقع — متضافراً مع المكان — ، تقول الأرض : « وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئاً ،

---

(١) المصدر السابق : ٥٤

مثلي »(١) ويهتف حامد « ان حياتي وموتك يلتحمان بصورة لاتستطيع انت ولا استطيع أنا فكهما »(٢) - تلك نهاية وبداية تتحدث عن نفسها دون حاجة الى تحليل ، « مالبقى لكم » تمثل تجرد النفس الفلسطينية من كل السلبيات الثقيلة التي كانت ترزح تحتها، وهي صلة جديدة بالواقع وبالارض تلك الارادة العازمة - وان كانت الولادة بطيئة عسيرة - وهي نظرة وداع غير آسفة نحو ماض يتوارى ويغيب

* * *

---

(١) المصدر السابق : ٥٥

(٢) المصدر السابق : ٦١

حول حدود النقد الأدبي

الدكتور حسام الخطيب

تمهيد : يتجه النقد الحديث باستمرار الي التحول من فعالية تابعة للفعالية الأم (الأدب) الى فعالية ذات استقلال ومنطق خاص غير منسلخ عن المنطق الخاص للادب ولكنه غير تابع له بالضرورة . ويتضح هذا الاتجاه اكثر مايتضح في تيار (النقد الجديد New Criticism) الذي بدأ يفرض نفسه منذ عشرينات هذا القرن على اختلاف اتجاهات

دعاته ومذاهبهم (*) . ولكن هذا الاتجاه الجديد ينطوي على معضلة رئيسية وهي أنه كلما ازدادت الدعوة الى استقلالية النقد في هذا العصر ازدادت من الناحية العملية علاقة النقد بفروع المعرفة الاخرى وتطوراتها الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وحتى البيولوجيا ، مما يوحي بالتعارض مع فكرة الاستقلالية وخصوصاً بالنسبة لكثير من المذاهب التي تشد النقد الادبي باتجاه هذا العلم او ذاك وتكاد تجعل منه فعالية ممزقة بين التبعية للأدب والتبعية لمعطيات علم معين كعلم النفس أو علم الاجتماع مثلاً .

ومنذ القديم كان الالتباس قائماً بالنسبة لحدود ذلك النوع من المعرفة التي تسمى « النقد الادبي » ، وقد شهد تاريخ النقد الأدبي محاولات مستمرة للتوصل الى تعريف جامع مانع كما يقول المناطقة ولكن كل محاولة كانت تتضمن التشديد على نواح تتناسب مع طبيعة هذا المذهب النقدي او ذاك ، وفي العصر الحديث ، تزداد هذه الصعوبة وضوحاً بسبب تباين الاتجاهات النقدية .

ان مسألة التعريف ليست بذات اهمية جوهرية طبعاً ، ولكن عدم تبني اي تعريف ايضاً يبقي المسألة معلقة ، وفي حالة عدم التشبث باتجاه نقدي معين لابد للمرء من ان يلجأ الى نوع من انواع التعريف التوفيقي الذي يمكن اتخاذه منطلقاً للبحث في حدود النقد الادبي والا فان البحث يصبح عرضة للاختلال وانعدام التوازن . والتعريف التالي الذي نقبله ليس مقصوداً لذاته ولكنه اساس لابد منه للشروع في البحث ،

« النقد الأدبي هو فعالية فكرية ذوقية نستطيع بواسطتها فهم المسائل الادبية وشرح الأعمال الادبية وتحليلها واصدار احكام مناسبة بشأنها »(*) .

ويراعي هذا التعريف تعدد الفعاليات التي يتطلبها النقد الأدبي (الشرح ، التعليل ، التقييم) واتساع وظيفته وعدم اقتصاره على شرح النصوص وتذوقها ، كما يفهم الناس عادة من كلمة نقد . ذلك ان مجال النقد الأدبي يتناول طبيعة الأدب ووظيفته ووصف الأنواع الأدبية ونشأتها وتطورها

(*) للتوسع في هذه النقطة انظر :

الخطيب ، د. حسام : « النقد الادبي ، فعالية تابعة أم مستقلة » ، مجلة « المعرفة » ، ع ١٢٦ ، آب ١٩٧٢ . ويعتبر من المعاني يمكن اعتبار البحث الحالي مكملاً للبحث المشار اليه .

(*) من الملاحظ ان البحث في التعريف اصبح مدعاة للخجل في هذه الأيام ولا سيما عند فئة معينة من الكتاب ، ولذلك يحسن بنا أن ننبه الى ان التعريف السابق غير مقصود لذاته .

وغير ذلك من المسائل التي تدخل تحت عنوان نظرية الأدب أو التصور النظري للادب .

على أن حدود النقد الأدبي أوسع من أن يلم بها أي تعريف . فمن المسلم به - كما أشرنا قبل قليل - أنها تتصل بمختلف أنواع المعرفة الأدبية وتمتد لتلامس العلوم الانسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وقد تتصل بالعلوم الوضعية الأخرى كالبيولوجيا وغيرها . فالشرح والتقييم مثلاً غير ممكنين بدون التاريخ الأدبي . والا فكيف نهتدي الى وجود الاعمال الأدبية وعلاقة كل عمل منها بالآخر ، وبالمثل ليس من الممكن كتابة تاريخ أدبي دون منهج لاصدار الأحكام والتقويم والا فكيف يتم اختيار الأعمال الأدبية وتصنيفها ؟ ثم انه لا وجود لمنهج سليم في الشرح أو التقييم دون توافر حد أدنى من التصور الضمني أو الواعي لطبيعة الأدب ومكانته في نطاق التجربة الانسانية العامة ؛ ومن هنا لم تكن ممارسة النقد الأدبي مقصورة على المحترفين أو المختصين كما هو الشأن في العلوم الانسانية الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ ، بل نجد إسهاماً كبيراً في النقد الأدبي على يد كتاب وشعراء وفلاسفة ومؤرخين وعلماء نفس وعلماء اجتماع وغيرهم ، مما يشكل أكبر دليل على تنوع الملكات التي تتطلبها ممارسة النقد الأدبي .

ومن الواضح ان أي تصور لحدود النقد الأدبي لا بد أن يتضمن نوعاً من التحديد الملموس للعلاقة بين هذه الفعالية وبين ميادين المعرفة الأخرى ذات التماس المباشر معها سواء أكانت علمية أم أدبية . وليس هذا التحديد بالأمر السهل لانه يستتبع الدخول في مناقشات للمذاهب النقدية المختلفة التي تتفاوت مواقفها من هذه المسألة تفاوتاً شديداً وفقاً للمنطلقات التي يبنى عليها هذا المنهج النقدي أو ذاك ، وليس من بين أغراض هذا البحث المبدئي أن يخوض في مثل هذه المناقشات التفصيلية وإن كان يأخذ بعين الاعتبار التفاوت النظري والتطبيقي للمناهج النقدية ومقدار ما يمكن أن يقدمه كل منها في مجال فهم الأدب وتذوقه وتقييمه ؛

وعلى الرغم من أن أكثر هذه المناهج يميل أحياناً الى أحادية النظرة فانها جميعاً استطاعت ان تسلط اضواء عميقة ونافذة أدت الى اغناء فهمنا للتراث الأدبي الانساني والى اكتشافات مستمرة لهذا التراث كان من نتيجتها ان ظل هذا التراث حياً متجدداً لأنه خضع باستمرار لاضواء جديدة .

فالمنهج الاخلاقي مثلاً اعطى الكثير في مجال ربط التجربة الادبية بالمصير الميتافيزيقي للانسان او بكفاحه من خلال الظروف الاجتماعية ، ولكنه أسرف إسرافاً شديداً في

التركيز على المضمون دون الشكل وفي حالات كثيرة أغفل الجانب الجمالي إغفالاً يكاد يكون تاماً . والمنهج النفسي أتاح لنا فرصاً للتعمق في فهم كل من عملية الخلق الفني وأسلوب الشعراء في تطوير رموزهم بهدف التعبير عن الانفعالات والتجارب الداخلية، وكذلك قدم لنا صفحات مثيرة في مجال تحليل الدوافع المخبوءة للمؤلفين والشخصيات الفنية التي خلقوها ، ولكنه مال في معظم تطبيقاته الى اهمال الطبيعة الفنية للنصوص وكثيراً ما قدم النتاج الأدبي على انه وليد اعراض عصابية وانحرافات نفسية . والمنهج الاجتماعي أضاف بعداً جديداً ومهماً حين ربط الانتاج الادبي بالظروف الاجتماعية وأوضح العلاقة الدياليكتيكية بين الاديب وبيئته الفكرية والسياسية والاجتماعية ،وفي هذا المجال قدم النقد الماركسي تفسيرات قيّمة لظاهرة الادبية أصبحت جزءاً لايتجزأ من اي اتجاه جادّ في النقد ، ولكن المنهج الاجتماعي في كثير من تطبيقاته يذهب الى حد تجاهل الفروق بين فرد موهوب وأخر وبالتالي التغاضي عن جانب مهم في تركيب النفس الانسانية ربما كان يلعب دوراً غير قليل في عملية الانتاج الادبي بالذات .

والمنهج الاسطوري Archetypal Criticism استطاع أن يبرز الانماط الأسطورية المتكررة دائماً في الانتاج الادبي للانسان بصرف النظر عن الشكل الذي تتخذه. في كل زمان وبيئة وكاد ان يوحي لنا ان مؤلفي الاعمال الادبية ليسوا وحدهم مبدعي انتاجهم بل إن العقل الجماعي للجنس البشري يظل شريكاً غير منظور في كل ما تتخمض عنه قرائحهم . ولكن تطبيقات هذا المنهج حملت اغفالاً واضحاً لكثير من الحقائق العلمية المتعلقة بالنفس البشرية وقوانين التطور الاجتماعي .

وهكذا تتعدد زوايا الرؤية المسلطة على اي نص ادبي وتتنوع وتتطرف بهذا الاتجاه أو ذاك وفي كثير من الاحيان تنسي الانسان انه ازاء تجربة من نوع خاص هي التجربة الادبية .

ومن الواضح ان المناهج النقدية سوف تزداد وتتشعب مع تطور المعرفة الانسانية ومن الصعب تصور طريقة ملموسة للتوفيق بينها ، والناقد المتزن هو الذي يستفيد من معطيات هذه المناهج جميعاً ويتمثلها ويستخدمها لاغناء العمليات النقدية الاساسية الثلاث ، الشرح والتحليل والتقييم حسبما تقتضي طبيعة النص المدروس ومن خلال منهج نقدي يتناول الادب من حيث هو أدب يدخل في تكوينه الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية وغير ذلك مما يمت الى النشاط الفكري العام للانسان على أن لا يؤدي ذلك الى إغراق في الشكلية ، وربما كان التحديد

التالي الذي يقدمه ت . س . إليوت مفيداً في إقامة التوازن بين العوامل الادبية الخالصة والعوامل غير الادبية .

« أن « عظمة » الادب لا يمكن ان تحدد بالمعايير الادبية وحدها ، مع اننا يجب ان نتذكر ان المعايير الادبية هي وحدها التي تستطيع ان تقرر ما هو ادب وما هو غير ادب » .

ومن خلال رؤية متكاملة كهذه يحاول هذا البحث ان يطرح بعض الخطوط العامة لعلاقة النقد الادبي بانواع المعرفة الاخرى ابتداء من الادب والانتهاء بالفنون والعلوم .

النقد والأدب

ومن الطبيعي أن يبدأ المرء بالسؤال عن العلاقة بين النقد والأدب، وتبدو هذه العلاقة طبيعية فالنقد الادبي لاوجود له بغير الادب والادب اسبق ظهوراً من النقد ، ولكن من المهم التنبيه على أن العلاقة ليست ذات طرف واحد أي أن النقد الادبي ليس فعالية تابعة للفعالية الام وهي الادب. ذلك أن النقد متأثر بالادب ومؤثر فيه وتقوم بين الفعاليتين علاقة متبادلة ذات طابع جدلي (دياليكتيكي) . فالنقد يتطور بفعل تأثير الادب فيه وهذه العلاقة قديمة قدم الادب نفسه فان النقد كان دائماً موجوداً وان كان لم يتبلور كفعالية مستقلة الا في مراحل متأخرة نسبياً ، وكل النتاج ادبي حتى لو كان ارتجالياً او على السليقة لا بد أن يستند الى جملة من المبادىء النقدية ظاهرة كانت ام ضامرة ؛ وان التطور الذي اصاب انتاج الادباء العظام قبل ظهور النقد الادبي انما يرجع الى الملكة النقدية التي يفترض المرء وجودها عند الادباء ولا سيما عند الادباء المنقحين ويقدم لنا الادب العربي مثالاً قوياً في نتاج اوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني من شعراء ما قبل الاسلام ؛ ذلك أن الاديب حين يقدم على تعديل انتاجه او حذف جزء منه انما يمارس عملية نقد ذاتية تستند الى مبادىء نقدية معينة . يضاف الى ذلك أن واحداً من هؤلاء الثلاثة كان يمارس النقد الادبي في المحافل العامة وتروى عنه مواقف نقدية ان دلت على شيء فانما تدل على أن النقد الادبي لازم الخلق الادبي منذ القديم ، (ممارسات النابغة النقدية في سوق عكاظ) . ويمدنا التاريخ اليوناني بمثال واضح وممتع ، فأول من مارس النقد الادبي التطبيقي ممارسة واعية وهادفة عند اليونان وربما في تاريخ الادب الاوربي كله هو الكاتب الهزلي أريستوفان ولا سيما في مسرحية (الضفادع) التي تضمنت

موازنة نقدية ومفاضلة معللة بين الكاتبين المسرحيين أيسخولوس ويوربيدس ، وأن تمثيلية (الضفادع) السائدة تكفي وحدها للتذكير بالنشأة التوأمية لكل من الأدب والنقد .

وهكذا كان النقد الأدبي في القديم فعالية متداخلة مع فعالية الخلق الادبي وغير مستقلة ، وقد أتيح له أن يتبلور ويستقل عند الأوربيين على يد الفلاسفة لا الأدباء فاول من الف في النقد النظري هو أرسطو في كتابه (قواعد الشعر أو البويطيقا) ومعظم النظريات النقدية الكبرى في مطلع العصور الحديثة أتت على يد الفلاسفة الادباء مثل كنت وشيلر وهربرت وسبنسر ودور كهايم وكروتشه ، وفي عصرنا الحالي أصبح النقد فعالية (علماً أو فناً) قائمة بذاتها تقريباً ، وذلك دون أن يفقد صلته بالأدب والعلوم الانسانية الأخرى ، والاتجاهات الحديثة في الأدب كالابتداعية والرمزية والوجودية والطليعية لها دائماً وجهان ، أحدهما إبداعي يتعلق بالمردود الادبي ذاته والثاني نقدي يتضمن جملة المبادىء النظرية التي يقوم عليها كل اتجاه ، والأمر لا يقتصر على المذاهب والاتجاهات وحدها فالادباء الكبار لهم اتجاهاتهم النقدية والامثلة وفيرة في الآداب الاوربية ، ففي الأدب الانكليزي يعتبر تيار (النقد الجديد) سليل نظريات الشاعر المبدع كولردج ، وفي أدب القرن العشرين بالذات لدينا مثالان قويان للتداخل بين ممارسة الأدب والنقد ، فالشاعر ت . س . إليوت T. S. Eliot الذي يحتل مكان الصدارة الأولى في شعر الانكلوساكسون له نظريات مهمة في النقد كنظرية « المعادل الموضوعي Objective Correlative »(*) التي ربما كانت من أكثر النظريات المعاصرة تأثيراً في الشعر الحديث ، ثم إن محاضرته المشهورة (حدود النقد الأدبي) تعد من المراجع المهمة في هذا الموضوع ، ومقابل كولردج وإليوت الشاعرين اللذين مارسا تأثيراً ذا شأن في النقد يمكن أن يذكر الناقد ماثيو آرنولد الذي مارس الشعر وكان له منحاه الخاص وشطر جهوده ربما مناصفة بين الخلق الشعري والانتاج النقدي. وفي الأدب العربي الحديث أمثلة قوية على تلازم الملكتين معاً ولا سيا عند أدباء كبار مثل عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة ونازك الملائكة ، ولعل ابراهيم عبد القادر المازني يعد نموذجاً طريفاً لهذه الظاهرة فقد نمت لديه الملكة النقدية حتى غلبت ملكة الخلق وجنت عليها ودفعته لأن يتوقف عن النظم عامداً متعمداً لأن النتاجه الشعري لم يستطع أن يكون في مستوى القيم النقدية التي كان يحلم بها .

(*) انظر : الخطيب ، حسام : «المعادل الموضوعي» ، المعرفة ، ع ٥١ ، أيار ١٩٦٦ .

النقد والتاريخ الأدبي

وربما كان النقد الأدبي أسبق من التاريخ الأدبي لأن التاريخ الأدبي ينشأ بعد ان يتكون لدى الأمة حد معين من النقد والتمييز الأدبي وعلى الرغم من تداخل هاتين الفعاليتين وصعوبة تصور وجود إحداهما بدون الأخرى فانهما تظلان فعاليتين غير متطابقتين ، ولكل منهما منهجه المستقل فالتاريخ الأدبي يستقي مناهجه من التاريخ العام الذي يقوم على التجرد والموضوعية ، أما النقد الأدبي فهو غالباً متصل بذوق الناقد وشخصيته وتجربته وثقافته ولا بد أن يداخله بشكل أو بآخر قسط من الذاتية . على ان هذا الاختلاف في المنهج لايسوغ المحاولات التي شهدتها العصور الحديثة لعزل التاريخ الأدبي عن النقد ، اذ أن المزاوجة بينهما ضرورية للفعاليتين معاً . فالتاريخ الأدبي يتطلب حداً معيناً من الملكة النقدية والا فعلى أي أساس يختار المؤلف شاعراً دون شاعر ويعطيه من الدراسة والاهتمام حيز أكبر والمؤرخ الأدبي الذي يكتفي بأن يكون مجرد ناقل سلبي لآراء الآخرين أو للأحكام السائرة حول الأدباء الذين يؤرخ لهم انما يجعل من مؤلفه سجلاً باهتاً مفتقراً الى الحياة .

وبالمقابل لايمكن للنقد ان يكون صحيحاً الا بالمقارنة والعودة الى الوراء والربط والاستعانة بالتاريخ الأدبي ، والناقد الجاهل بالتاريخ الأدبي يعرض نفسه لمزلق خطير . ذلك أن « تاريخ الأدب شديد الأهمية للنقد الأدبي حالما يخرج هذا النقد عن اطار الميل والنفور الذاتيين . والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان مايضل في أحكامه الأدبية ، فليس باستطاعته ان يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول ، ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية سيخطيء على الدوام في فهم عمل فني معين، ان الناقد الذي لايحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها ، يميل الى اطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في « مغامرات شخصية بين الروائع » . وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد ، قانعاً بتركه الى علماء الآثار وعلماء اللغة .. »

لقد كان الطلاق المتبادل بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي وخيماً على الطرفين. »(*)

(*) Wellek, René and Warren, Austin :
Theory of Literature , Penguin Books, 1968, pp 44 - 45 .
ويمكن مراجعة الترجمة العربية التي صدرت مؤخراً عن المجلس الأعلى للآداب في سورية .
ترجمة : محي الدين صبحي ومراجعة الكاتب .

ان الكلام على مسألة النقد والتاريخ الأدبي يقود بالطبيعة الى الكلام على (السيرة) والمعلومات المساعدة الاخرى كالمناسبة التاريخية مثلاً . ومن الملاحظ في النقد العربي — ولا سيما المدرسي منه — أن الاهتمام بالمناسبة التاريخية يكاد يطغى أحياناً على عملية النقد الفني ذاتها فكأنما تهيء المعلومات المساعدة للناقد غير المتمرس مهرباً من مواجهة المسألة الأساسية في النص وهي التذوق والتمييز ؛ وكثيراً ماتقدم المعلومات المساعدة بشكل مادة خام لايجري تمثلها والاستفادة منها لتحليل النص وايضاح جوانبه الخفية . ان مسألة المعلومات المساعدة تظل مسألة نسبية وهي تتبع طبيعة النص من جهة وطريقة الناقد من جهة أخرى ، وقد أوضح ت . س . إليوت هذه النسبية بأجلى بيان .

« ان المسألة المتعلقة بمدى المساعدة التي تقدمها لنا المعلومات عن الشاعر في فهم الشعر ليست على تلك الدرجة من البساطة التي يظنها المرء للوهلة الأولى . وعلى كل قارىء أن يجد الجواب بنفسه على أن لايكون الجواب ذا طابع عام ولكن من خلال حالات خاصة ، لأن هذه المعلومات قد تكون عظيمة الاهمية بالنسبة لشاعر ما وأقل اهمية بالنسبة لشاعر آخر . ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة مركبة تدخل في تركيبها أشكال متعددة من الاكتفاء ، وقد تكون نسب هذه الأشكال متفاوتة بتفاوت القراء المختلفين . » (**)

النقد والفكر :

وتتخذ العلاقة بين النقد والفلسفة أشكالا متفاوتة بتفاوت مفهوم الادب عند كل أمة من الامم ، فالنقد العربي القديم مثلاً سيطرت عليه مسألة الشكل والمظهر الخارجي للأدب وقلما تعرض لمسائل فكرية نظرية ؛ وعلى الرغم من ارتباط المنشئين الاول للنقد الادبي مثل ، الجاحظ وبشر بن المعتمر والناشىء الاكبر بالفكر المعتزلي ، وعلى الرغم من تأثر معظم النقاد الكبار في العصر الذهبي للنقد العربي بالفكر النقدي اليوناني (مثل قدامة والآمدي) ، فان هذا التأثير الفكري لم يدفع النقاد العرب الى وضع النظريات النقدية (ربما باستثناء الفارابي الذي كان أثره ضعيفاً في النقد التطبيقي) ، وانما صرفهم الى نشاط كاد أن يكون مشتركا بينهم وهو

(**) Eliot, T . S . : « The Frontiers of Criticism, 'in English Critical Essays », Oxford University Press, 1958, pp 44 - 45 .

« عقلنة » النقد عن طريق «عقلنة» البلاغة العربية، وقد بلغ هذا الاتجاه حدوداً متطرفة ربما كان من أغرب صورها انتشار طريقة (الاعراب البلاغي) وذلك على نمط الاعراب النحوي الذي جعله النحويون بديلاً للممارسة الحقيقية للغة .

أما بالنسبة للشعوب الاوربية فقد استمرت العلاقة وثيقة بين النقد الادبي وبين حقول المعرفة الاخرى ولا سيما الفلسفة على امتداد عصور التاريخ الادبي لهذه الشعوب ، وليس من قبيل المصادفة أن يكون ارسطو (المعلم الاول) في الفلسفة والمنطق وكذلك أن يكون اول من ارسى قواعد النقد الادبي في فجر التاريخ الاوربي ، ذلك ان النقد الادبي ، بحكم وظيفته، لا يستطيع الا ان يكون محصلة للمعايير العامة الفكرية والاجتماعية والفنية . وفي العصر الحديث بوجه خاص تبدو العلاقة بين النقد والفلسفة اقوى مما كانت عليه في أي عصر مضى من عصور التاريخ الاوربي وربما الانساني بكامله ، وفي حالات كثيرة، كحالة الوجودية او الماركسية ، يبدو النقد الادبي جانباً من جوانب نشاط فكري أعم واشمل، وتخضع قيمه ومفهوماته خضوعاً مباشراً او غير مباشر للعناصر الرئيسية في النظرية الفلسفية الاعم .

ومنذ القديم كانت المصطلحات التي شاعت في النقد الادبي(*) دليلاً ملموساً على مدى اتكائه على الفلسفة بوجه خاص ففي ابان سيادة الفلسفة الغيبية (ماوراء الطبيعة) شاعت في النقد مصطلحات من مثل : المحاكاة والوحدة والكمال والكل والجزء وغيرها وفي العصر الحاضر لا تكاد تخلو دراسة نقدية من المصطلحات الفلسفية بالاضافة الى مصطلحات الفن والعلوم الانسانية كعلم النفس وعلم الجمال .

ثم انه يمكن اعتبار تاريخ النقد جزءاً من تاريخ الفكر الجمالي ولا سيما اذا جرى تناوله بمعزل عن الاعمال الابداعية المعاصرة له ، ولا ننسى أنه في مراحل كثيرة من التاريخ الادبي كانت النظريات النقدية مرتبطة ارتباطاً كاملاً بالفكر الجمالي (الاستطيقي) بحيث لا يمكن فهم هذه النظريات دون الرجوع الى اصولها الجمالية .

واذا تركنا جانباً الفلاسفة الذين لم يمارسوا النقد الأدبي وان كانوا أسهموا فيه اسهاماً مباشراً مثل الفيلسوف الألماني (كنت) ،

(*) طغت على النقد العربي المصطلحات اللغوية والالفاظ المستمدة من صفات الازياء كالتوشيح والتدبيج والتذييل ، مما يدل على تعلق شديد بالشكل ، وقد تأثر النقد العربي بالفلسفة تأثراً غير مباشر عن طريق النحو والبلاغة . انظر : د . احسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ، ص (٧ - ٨) .

يمكن ان نعتبر الفيلسوف الايطالي الحديث (كروتشه) أوضح مثال لهذه العلاقة بين النقد وعلم الجمال ، فالنظريات النقدية لهذا الفيلسوف الذي أثر تأثيراً كبيراً في النقد المعاصر مستندة الى مفهومات جمالية متكاملة (*) . ومن الناحية العملية الخالصة « يجب أن لا يستهان بقيمة ماتقدمه معرفة تاريخ الفلسفة أو الفكر العام من أجل تأويل نص شعري » (**) . يضاف الى ذلك ان تاريخ الادب – وخاصة حين ينشغل بكتاب مثل باسكال وإمرسون ونيتشه – مضطر الى معالجة مشكلات تاريخ الفكر . ذلك أن طبيعة الأدب هي التي تفرض على الناقد الخوض في مسألة الأفكار . واذا كانت هذه المشكلة غير مطروحة بشدة في أدبنا العربي القديم فانها مشكلة قائمة في الآداب الأوربية. ومعظم الأدباء الأوربيين المشهورين لهم نظراتهم الخاصة في الكون والانسان وقد تعرضوا تعرضاً مباشراً للمشكلة الميتافيزيكية للانسان ابتداء من دانتي ذي الاتجاه الصوفي الديني الى جان بول سارتر الوجودي الى ت . س اليوت الذي وجد في الكاثوليكية ملجأه الفكري الأخير .

والحقيقة ان مسألة الادب والفلسفة تثير مناقشات متضاربة في الادب الاوربي الحديث ويمكن ارجاع هذه المناقشات الى تيارين متناقضين تماماً .

الاتجاه الأول :

يفيد أن المشكلة الميتافيزيقية للانسان والاسئلة التي تثيرها (حول وجود الانسان وعلاقته بالكون وبالإله ومعنى الحياة ومستقبلها) لايكفي أن تعالج من خلال مناهج الفلسفة الاستقرائية واساليبها التقريرية ؛ بل ان معارضة الفكر عن طريق الخلق الادبي قد تكون هي الحل ؛ والادب شكل من أشكال الفلسفة يتيح مجالاً أرحب لان تعاش التجربة الفكرية للانسان من خلال الخلق الادبي. ومن الملاحظ مثلاً أن الوجوديين المعاصرين يعرضون فكرهم عن طريق الادب القصصي اكثر مما يعرضونه عن طريق البحث الفلسفي المباشر ، وفي حالة جان بول سارتر بوجه خاص نرى أنه بث آراءه من خلال مسرحياته ورواياته الكثيرة، وفيما عدا مؤلفه الفلسفي (الوجود والعدم) نجد ان اسهامه المباشر في الفلسفة محدود.

والاتجاه الثاني :

ينكر أية قيمة حقيقية للافكار في الادب

(*) انظر مثلاً : كروتشة ، بنديتو : علم الجمال ، تعريب نزيه الحكيم ، مراجعة بديع الكسم ، دمشق ، ١٩٦٣ .

(**) Theory of Literature , 112

ويرفض أي تطابق بين الفلسفة والادب ويرى ان بعض الباحثين القدامى وصلوا الى حدود متطرفة وسخيفة في فهم هذا التطابق. ويرى ت. س. إليوت مثلاً انه « لاشكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي) . على أن ممثل هذا الاتجاه هو جورج بوس Boas الذي يقول في محاضرة له عن «الفلسفة والشعر» :

« تكون الأفكار في الشعر عادة تافهة وغالباً زائفة ، وما من احد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة مايقوله تستحق منه أي جهد» (*).

ومهما يكن موقف الناقد الادبي من هذين الاتجاهين المتناقضين فلا بد له من أن يلاحظ التفاوت العظيم بين الادباء في مقدرتهم على استخدام الافكار ودمجها بالنسيج الادبي وتحويلها من مادة خام الى مادة تدخل في صميم تكوين النص الادبي ولا تخل بالطبيعة الادبية للنص . ولا يستطيع الا ناقد مسلح بمعرفة تاريخ الفكر وعلم الجمال أن يبرز القيمة الفلسفية والقيمة الفنية للأعمال الادبية التي تطرح مشكلات فكرية وأن يميز بين ما هو أدب وبين ما يتخذ بعض المظاهر الشكلية للادب من هذه الاعمال .

(*) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

النقد والفنون الاخرى :

وفي مجال الكلام على حدود النقد الادبي لا بد من التأكيد على أن الادب فن جميل وانه وثيق الصلة بالفنون الجميلة الاخرى ولا سيما الموسيقى والتصوير. وبالنسبة للموسيقى بالذات ارتبطت بها نشأة فن من أبرز الفنون الادبية وأعرقها وهو الشعر الغنائي ؛ وعلى الرغم من انفصال الشعر عن الموسيقى فيما بعد واستقلاله بذاته فقد ظلت الصلة وثيقة بينهما . وفي أوقات متعاقبة من تاريخ الشعر ظهرت تطلعات ومحاولات لدى الشعراء لتوجيه الشعر باتجاه الموسيقى الخالصة ؛ وأحياناً باتجاه الرسم أو النحت . وأبرز هذه المحاولات تقليد الشعر للموسيقى على يد الرمزيين وهي محاولات مشكوك في جدواها وعلى الرغم من أنها فتنت عصرها فانها لم تصمد لتطورات الزمن . وهكذا مع التأكيد على الصلة بين الشعر والموسيقى على المرء أن لا يسرف في المطابقة بينهما ؛ ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن القصائد المبدعة ذات السبك المتين والبنية المتماسكة لا تكون عادة طوع التلحين الموسيقي في حين أن القصائد الاقل تماسكاً تسلس قيادها عادة للموسيقى ذلك لان الشعر الجيد يستطيع أن ينطلق عن ذاته بفضل توازن عناصره لا بفضل اعتماده على فن آخر ؛ وقد وضع مؤلف « نظرية

الادب » هذه الحقيقة على الشكل التالي من الصياغة الجازمة :

« ان التعاون بين الشعر والموسيقى موجود بكل تأكيد ، سوى أن أرفع الشعر لا يميل الى الموسيقى ، كما أن الموسيقى العظيمة تقف دون حاجة الى الكلمات »(*) .

ان هذه العلاقة البينة بين الأدب والفنون الأخرى تحتم على الناقد ان يكون ملما بهذه الفنون ، وهو مضطر الى مراعاة طبيعة النص الأدبي ، فاذا كان النص وثيق الصلة بالموسيقى يجب ان يجري تناوله من هذه الزاوية مع الحرص على التناسب والتوازن في العمل الأدبي ، اذ ان الناقد الواعي لايسمح لنفسه بأن ينزلق وراء النص الادبي بل يتحدث بمنطق النص نفسه فقط ، وميل النص باتجاه فن من الفنون يجب ان لايلغي النظرة المتكاملة للناقد بل ان وظيفة النقدعند ذاك ربما أصبحت تحليلاًأومناقشة لمدى تحمل النص الأدبي لمثل هذا الجنوح باتجاه فن ما ، ذلك ان الادب لايمكن ان يتطابق مع الفنون الأخرى ، لايمكن أن يصبح موسيقى ولا رسماً ، وأداته الفنية التي ينصب اهتمام النقد الادبي عليها (الكلمة) تختلف اختلافاً أساسياً عن الأدوات الاخرى التي تستخدمها الفنون كاللون أو الصوت .

على أنه مهما يكن من أمر علاقة الادب ذاته بالفنون الاخرى فانه من المسلم به أن تماس الناقد مع الفنون يمنحه استعداداً نفسياً أقوى لادراك مواطن الجمال في النص الادبي من جهة ، ويفسح له مجالات رحبة من المقارنة مع الفنون الاخرى ، والمقارنة كانت وما زالت من أهم الحجج النقدية ان لم تكن أهمها على الاطلاق .

النقد والعلوم الأخرى

وتبرز علاقة النقد بالعلوم الانسانية على درجات متفاوتة من القوة حسب طبيعة الاتجاهات النقدية ، وبوجه عام يمكن القول ان علم النفس هو أقرب هذه العلوم الى ميدان الادب وأكثرها فائدة للناقد الادبي اذ أن التداخل قوي بين ميداني علم النفس والادب وبالتالي علم النفس والنقد ، فكلاهما يتخذان من النفس الانسانية مادة أساسية لهما ، ولكن الفرق بين منهاجيهما واضح لا لبس فيه ، ذلك أن علم النفس يدرس الظواهر العامة للنفس الانسانية ويهتم بدراسة القوانين العامة التي تحكم حياة الانسان الداخلية مميزاً بين ما هو مشترك بين الناس أجمعين وما هو (شاذ) أو (مرضي) عند فئات معينة ، أما الادب فهو يعني بالانسان الفرد ويعتبره غاية بذاته ويبرز ما يتميز به الانسان على

(*) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

غيره بقدر ما يعنى بابراز العنصر الانساني المشترك(*) .

وهناك مجال واسع للفائدة المتبادلة بين علم النفس والادب ، فالادباء سبقوا علماء النفس منذ أقدم العصور في مجال اكتشاف النفس الانسانية ، والطبيعة الانسانية لعلم النفس الفرويدي مثلا هي بالضبط المادة التي بنى عليها الشعراء فنهم منذ فجر التاريخ ؛ وكان فرويد ذاته مدركاً تماماً لهذه العلاقة ؛ وحين وصف ، بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده السبعين ، بأنه (مكتشف اللاوعي) أنكر هذا اللقب وصحح الكلام بقوله : ان الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي وما اكتشفته هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي(*) . وبالمقابل يستطيع علم النفس أن يقدم الكثير للناقد الادبي من خلال العمليات الرئيسية الثلاث في النقد : الشرح والتحليل والتقييم . فالدراسة النفسية للكاتب باعتباره نموذجاً وفرداً تساعد كثيراً في تقدير القيمة الحقيقية للافكار التي يبشر بها وللاتجاه الفني الذي يسلكه . ولا يستطيع احد ان ينكر مثلاً مقدار ما قدمته دراسة عباس محمود العقاد عن ابن الرومي من إسهام في تفهم شعره وتذوقه ، وفي حالة الادباء الذين سيطرت على ادبهم نزعات فكرية غريبة يساعدنا علم النفس كثيراً في وضع انتاجهم في الموضع الذي يستحقه ، ان قيمة أدب كافكا المبني على التشكيك بالعالم والمشعر بنوع من النفي الكوني للانسان تختلف كثيراً عند ناقد ملم بظروفه النفسية وناقد آخر يتناول أفكاره تناولاً جدياً ويعتبرها نظرة معافاة للكون والانسان ، فالناقد الاول يتذوق أدب كافكا من زاوية نقدية ولا يحمل فكره اكثر مما يحتمل لانه يعرف العوامل أو بعض العوامل التي أدت به الى الشعور بالاغتراب الروحي عن الكون كله ، والناقد الثاني قد يقع في خطر المبالغة بالقيمة المجردة لفكر كافكا وبالتالي لادبه . وبالاضافة الى ما يمكن أن تقدمه الدراسة النفسية للكاتب من مساعدة على فهم طبيعة ادبه تساعدنا الدراسة النفسية لعملية الابداع ذاتها في تفسير كثير من النقاط الفنية الغامضة وتعليل بعض الظواهر المحيرة في انتاج الادباء وربما ساعدتنا أيضاً في فهم التفاوت الفني بين عمل فني وآخر لكاتب واحد . ولا ننس مقدار ماتقدمه من عون الناقد دراسة آثار الادب في قرائه أو ما يسمى بسيكولوجية الجمهور . إذ كثيراً مايعجب الناقد بكتاب ينبذه الجمهور وكثيراً ما يفاجأ الناقد برواج كتاب بعد فترة من

(*) انظر . مندور ، محمد : في الأدب والنقد ، القاهرة ١٩٤٩ ؛ ص ٣٩ — ٤٢ .

(*) انظر : الخطيب، حسام : « أضواء على موقف فرويد من الفن » ، الموقف العربي ، ع ٦٥ ، س ٣ ، ٥ آب ١٩٦٥ .

الركود أو عزوف الجمهور عن كتاب مابعد الاقبال عليه ، وفي مثل هذه المواقف تعتبر التعليلات النفسية عظيمة القيمة الى جانب التعليلات الفنية .

واذاً لابد للنقد من ان يتسلح بأسلحة علم النفس والاحصر الكثير ولكن هذا الاستخدام لعلم النفس يجب ان يتم ضمن نظرة نقدية متوازنة لئلا ينقلب العمل النقدي نوعاً من العيادة النفسية للمؤلف او مجالا للتحليل النفسي الاحترافي للشخصيات الفنية في الأعمال المسرحية والقصصية ، او محاولة لاظهار النتاج الادبي بمظهر الحصيلة المرضية أو المروبية لاناس نكصوا عن مواجهة واقعهم — كما قد يوحي بذلك علم النفس الفرويدي.

على أن علم النفس ليس هو العلم الوحيد الذي يقدم للناقد فرصاً جيدة للوقوف على الاعمال الادبية فان علم الاجتماع والتاريخ كثيراً مايكونان مفيدين جداً . ويذهب بعضهم الى مطالبة الناقد بالالمام بالعلوم البيولوجية كعلم الاحياء والوراثة والبيولوجيا ويمثل هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث الدكتور محمد النويهي الذي يلاحظ ان الانسان لايستطيع ان يفهم الشعر الجاهلي الا اذا ألم بعلم الفلك مثلا ولايستطيع ان يفهم ابن الرومي إلا إذا ألم بعلم النفس وبقوانين علم الوراثة (فتطير ابن الرومي يمكن ان يفسر بنمو الغدة الدرقيـة عنده الخ..) *

* * *

واخيراً ليس الغرض الرئيسي لهذا البحث استقصاء جميع الحدود المشتركة بين النقد والفعاليات الفكرية والفنية الاخرى فذلك أمر يطول ويتشعب ، وحسب العرض السابق ان ينتهي بنا الى التأكيد على ان الفعالية النقدية فعالية مركبة تحتاج لمعرفة ادبية وفنية وانسانية شاملة ، وبسبب هذه الحاجة تداخلت حدود النقد الادبي مع حدود فعاليات أدبية وعلمية أخرى ، وكثيراً ماادى هذا التداخل الى ان يصبح الاقبال على العلوم المساعدة — ولاسيما علم النفس — نوعاً من الهوس يشغل النقد عن المشكلة الادبية الاساسية ، مشكلة النص الموجود بين يدي الناقد على نحو ما انتجه مبدعه . والأصل ان يستفيد النقد من معطيات فروع المعرفة الاخرى من أدبية وعلمية وان يتمثلها ويستخدمها لاغناء العمليات النقدية الاساسية الثلاث : الشرح والتحليل والتقييم ، وذلك من خلال منهج نقدي يتناول الأدب من حيث هو أدب يدخل في تكوينه الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية وغير ذلك مما يمت الى النشاط الفكري والفني للانسان.

(*) انظر النويهي ، د. محمد : ثقافة الناقد الادبي ، القاهرة ، ط ١ ١٩٤٩ ولاسيما ص ٧٤ — ٧٥ .

قراءة .. بطريقة ما (*)

الدكتورة نجاح عطار

المقدمة ليست جواز سفر ، والقراء ليسوا خفراء حدود ..

أرفض الصيغة تمرداً على التقليد ..

وأرفضها أدانة لكل جوازات السفر المفروضة على الفكر ، مقدمات وحدوداً ..

وأرفضها تكريماً للكلمة ، انساناً كانت ، وكتاباً ، هما الاقوى ، والابقى ، دهراً ، فدهراً ، فدهراً ..

ثم أرفضها لأن الفن نشوة أحساس بالحقيقة وبالجمال ، وسفارة لهما الى الدنيا ،

(*) مقدمة رواية « الشمس في يوم غائم » للروائي حنا مينه التي تصدر قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي .

وصلاة باسمها من أرضنا الى سدرة منتهانا ، ونداء يتخطى ، ويإعجز القيودوالسدود، وغباءهما أيضاً .

أكرر ..

المقدمة ليست جواز سفر ، والقراء ليسوا خفراء حدود .. كلاهما ، الكاتب والقارىء ، أكرم في التصور ، لانها في ذات التصور ، كاتب وقارىء ، في معنىالمعنى لافي اسم الاسم .

وأكرر ..

أرفض الصيغة ، لكل الأسباب التي ذكرت ، وفوقها ، لان الفن في واقع الابداع ، حقيقة ، ولانه ، في تأثيره ، سحر ، والسحر في الجمال كل الجمال ، وكيف يشرح سحر الجمال ..

لنقرأ الأثر ، اذن ، كل على طريقته ..

والأثر الذي بين أيدينا رواية وانا أحب الرواية بالرغم من ان هذا الحب ، لهذه الأداة التعبيرية ، لايعطي قيمة لعمل بعينه ، لانه حب للرواية وليس لكل رواية .

ولماذا ؟

لانني أرى ان الرواية في معنى الخلق ، رؤيا اكبر من الرؤيا ، وقدرة خارقةعلى استيعاب رحابة الحياة ، وتمثل غنى التجربة ، بنوع من المعاناة المضنية ، لصياغة عالم كامل ، الواقع نواته ، ولكنه ، في الابداع ، دفقة من الألق والألهام ، تنبض بالصدق والشفافية .

ثم ان عملية الاستبصار الروائي ، اضاءة لمتاهات البنى الخفية لعالم الذات،والعالم الخارجي ، وما أكثر النوافذ المغلقة ، وما أشق ان نسمع أخفى الهمسات ، ونلتقط ادق الجزئيات ونرسم بحساسية شبكية مفرطة ملامح وظلالاً للاحداث والاشخاص ، يكون من شأنها ، فنياً ، ان تقيم البناء التحتي ، وتمهد الشخوص ، في التنامي المتكامل وفي القدرة الخلاقة على نفخ الروح في حفنة الطين ..

العمل الروائي شاق ، والفنان أي فنان ، قد يجد نفسه في مأزق .. يسعف اللون ولا يسعف ، ويستجيب الوتر ولا يستجيب ، وتظل الكلمة أقل طواعية واشح عطاء ،

ويظل الروائي فيلسوفاً في جانب ، وفناناً في جانب، ومسؤوليته ، على مستوى جمهور القراء ، هي الاكبر ، وعظمته - ان هي تحققت - خلود يعطي للزمان التاريخي معنى المستقبل .

وقد يعي الروائي دوره ويمارس حريته ، ويفتح قلبه للوجود حتى يصبح جزءاً من نبضه .. وقد يغدو مجرد لاقط ، يصور ويصف ويسطع ، لاتنفتح له آفاق ، ولا ترفرف في ذهنه اخيلة ، ولا يكون لنفسه اعماق ، وآنذاك تغيب هذه الصلة الخاصة والوثيقة بالذات وبالغير ، ويصغر معنى الفن حتى يسقط في هوة اللافن .

وفي الحالين، تظل هناك مشكلة صعبة ، هي لقاء الروائي والقارىء في نقطة تكون المنطلق لرحلة تنعتق فيها اشواقهما معاً ، وتلتقي خطواتهما ، او يظلان عابرين في طريق يحجب غباره احدهما عن الآخر ..

في عالمنا العربي ، مازال الرواية تعانت صخرة سيزيف ، وتراوح بين السفح والقمة ، وبتوجس يقبل القارىء عليها ، رغم شدة تعلقه بها ، وباشفاق يتحدث عنها النقاد .

ولولا استثناءات قليلة — تحجب خطوط انتها — لكانت الرواية ، ككل شيء في حياتنا ، هامشية ، مرهقة ، تقليدية ، لم تتعلم بعد كيف تنهض على قدميها .

ورواية « الشمس في يوم غائم » من تلك الاستثناءات بغير شك ، على تميز هو طموحها وربما شموخها ، في هذا التصاعد المتوتر للحدث من مستويات الاسطورة والرمز الواقع ، لتلتحم في وحدة عضوية كل جزء يحيا فرديته وكليته معاً ، في محاولة للتعبير عن بعد للوجود ، هو بعد البحث عن الحقيقة ، والانتصار لها باستمرار البحث عنها ، هذه العملية المضنية التي لاتحمل على الأسى بل على الزهو ، لانها كل حكاية الدأب الانساني المثمر على مدى التاريخ .

ذلك ان الحقيقة موجودة ، كما ان الشمس موجودة ، ولكن الشمس كثيراً ماتحجب بالغيوم ، والحقيقة بالزيف والتزوير ، وشأن الانسان ، في الثقة بوجود الحقيقة والبحث عنها ، كشأنه في الثقة بوجود الشمس وتوقعه اشراقها ، وهذا اليقين يصبح بالعمل طريق الخلاص الذي سيأتي لانه لابد ان يأتي ، كما ان الشمس ستشرق لأنه لابد ان تشرق . وتبقى المسألة : كيف ؟ ومتى ؟

ان احداً في اليوم الغائم لايستطيع ان يتنبأ بذلك .. ولعلنا نحن ، والرواية منا ولنا ، ان نكون ضمن المقصودين بها . فوراء الغيم في سمائنا شمس محجوبة ، وهذه الشمس ستشرق يوماً ، ونحن نثق ، او يجب ان نثق ، بانها ستشرق ، ولكن كيف ؟ ومتى ؟ .. هذا هو السؤال الذي يستأثر باهتمامات الانسان العربي وهمومه ، ويتسع فيغطي مساحة الرقعة الواسعة لعالمنا الفسيح .

غير ان العظمة ، عظمة الانسان،في أيام الشدائد أيام الغيم ، ان يؤمن بمجيء النهار ، ويقظة الدنيا ، وان يدق الارض ليوقظها ، وان يمعن في هذا الدق كلما امعنت هي في النوم ، ويجتاز بالتضحية والتمردعبور الدم ، ويتركها للعاصفة الغابة العتيقة ، والمدينة الهرمة ، والبيت القديم والنفوس التي شاخت قبل الأوان .

بطل هذه الرواية ، في تجسيد الحياة ، هو الحياة ، وبالظلمة والريح والمطر يتعمد.. ان في داخله شيئاً يريد ان يخرج كأنه النقمة او الغضب: وفي معانقة الكون فتح ذراعيه ورقص . دق الارض ورقص .. لقد علمه الخباط — هذا الموسيقي والمحرض — ان يفعل ذلك ، لأنه وجد لديه الرغبة في الانعتاق من الرتابة ، والاحتجاج على الركود ، والحاجة الى توكيد الوجود في محيط ماعت فيه الموجودات ، ومن التخمة تبلدت . غير ان الفتى « ابى الا ان تكون له حركاته الخاصة، المعبرة عن ذاته ، عن مشاعره واشواقه،وان يمعن فيها انعتاقاً واحتجاجاً وابتهالا » من خلال رقصة هي ، في دلالتها حركة الحياة ومعركتها المستمرة ، بكل مافيها من عنف ولين ، وبساطة وتعقيد ، مع تفاعل وجداني حميمي،بالجو والموسيقا ، يشكل نوعاً من تناغم الوجود الذاتي مع المطلق ، في معركة الصراع الرهيبة والممتعة ، القاتلة والمحيية .

بهذا التعبير ، تصبح الرقصة توكيداً للوجود الانساني من خلال فعل الانسان فيه ، وبكلمة اخرى ، تصبح عملية انشاء حياتي على النحو الذي يختاره الحي. وقد اختار بطل الرواية الرقص اداة لهذا الفعل ، لكن فعل الرقص كان محكوماً بأن يظل بلا اصالة، بلاثمرة لولم يعانق هدفاً خاصاً وعاماً في آن : خاصاً في الرقص بالصورة التي ستخرج من الصورة ، كما قالت الاسطورة ، وعاماً دق « الارض النائمة » لايقاظها كما قال الخباط .

« ان نعزف ، او نغني ، او نرقص للاشيء ، فهذا زيف . لابد ان يكون ثمة شيء انسان ما ، فكرة ما ، وعندئذ يكون للعزف او الغناء او الرقص معنى . ان نعيش للاشيء ، هكذا لأجل العيش ، لتمضية الأيام ، فهذا هو الموت ».

نقيضه هو الحياة ، والحياة،بذلك،تأخذبعدها ، بكل عمق هذا البعد وامتداده تكون لأجل شيء ، لأجل انسان، لأجل قضية، وباطل كل عمل، جسدي او عقلي ، لاتكون له غاية او قضية ، وخائب الانسان مها تكن مواهبه ، اذا لم تكن له غاية او قضية.

لقد كشف الحياط — معلم الرقص والمحرض على الثورة — بكلمات بسيطة وعميقة هذا التعارض بين قطبي الوجود ، الحياة والموت . وقطبي الفعل الوجودي : الغاية واللاغاية وابان لتلميذه بالاسطورة والرقصة ، ان الغاية لاتتحقق لذاتها ،ولاتتحقق بالعمل المؤول،وان كل شيء يتوقف على الاستمرار ، فمن يقرع بابا يفتح له ، ولكن عليه لكي يفتح له هذا الباب ، ان يقرع ويقرع الى مالانهاية .

والغاية ، كما في الرواية ، هي الطرف الاقصى لخط السير ، هي « الكفاح في البر والبحر » كما في « الشراع والعاصفة » ، شوقاً الى العدالة ومعانقة للشهادة ، وظمأ الى نبع أشد صفاء .

لقد رقص الفتى كما علمه الخياط ، ثم لم يلبث ان رقص كما أراد هو . صار لرقصه غاية ، ولدقه على الارض غاية ، الاولى تجلت له في الابتسامة ، والثانية في غور الدم ، وكان هدفه ، من بعد ، رقصاً وسعياً ، ان يحظى بصاحبة الابتسامة ، وان يردم غور الدم ، أو ان يتخذ موقفاً على أحد طرفيه ، في المعركة الدائرة بينها في مدينته .

وكما يحدث لضابط الايقاع، او يخيل اليه انه حدث ، فيخرج التمثال من التمثال لكثرة ما عزف له بصدق وحرارة ، يحدث للفتى أو يخيل اليه انه حدث ، فتخرج الصورة من الصورة ، لكثرة ما رقص لها بصدق وحرارة ايضاً . ومنذ تلك اللحظة تنبض في وجدانه عينان سوداوان لامرأة من عالم الاقبية والصقيع والمآسي ، عالم الليل الذي يبدو أحياناً دون نهاية .. وبأشد من ذلك ، تنبض في وجدانه ابتسامة لامرأة من عالم آخر ، عالم المستقبل والتطلع واشراقة النور في القلوب التي تعذبها الظلمة .

ان رقصة الخنجر هي التعبير الرمزي عن واقع لا يفهمه اولئك الذين « تكون حياتهم تانغو دائمة » . انها فعل وحركة ، مجابهة وتحد ، دق للارض وقرع على جدار المجهول ، ثم هي انطلاق من كل ركام الماضي في محاولة لبلوغ صميم الآتي ، وانعتاق من اسر الحياة للارتفاع على وضاعتها وامتلاكها . وفي هذا الافتراق عن الحياة والالتحام

بها ، يغدو الراقص هو الرقصة ذاتها، واللحن ذاته، بكل ايحاءاته، وظلاله ، وانسياباته، ومستوياته ، وبه يحقق تناغماً داخلياً أقرب ما يكون الى المعجزة .

زوربا رقص مرة في عملية تحد للحياة ، وتمرد على مآسيها ، واندماج في كلية الوجود .. كان رقصه يضيء كالومض بعض زوايا اللاشعور ، ويشف عن الوان من الانفعالات والاحاسيس لا تؤديها الكلمات ، ويحقق بالحركة التحاماً صوفياً بالكون ، وتحرراً أو انعتاقاً كبيرين ... وراقص الخنجر هنا يجاوز زوربا ، مرتبطاً بالتطلع الاسمى الى سبر الحقيقة واستشفاف المبهم ، وايقاظ الهاجعين ، وتحقيق العدالة ، وانصاف الانسان .

وهنا تعانق الاسطورة الواقع ، ويتجسد التاريخ حاضراً ومستقبلا ، ويكون للرمز مدلول على اكثر من مستوى ، وينبثق من الرقص معنى ازلي ، اغواره بعيدة ، وآفاقه تطوي الغيب .

« في الزمن غير المسطور في كتاب ، كان معبد ، وكانت صورة في معبد ، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد » ..

وظل الفتى يرقص حتى رأى الصورة تخرج من الصورة ، وحين حاول لمسها ، والبكاء على صدرها ، لم يقع الا على حجر ، والصورة المرسومة على حجر ، وانقطع اللحن ولم يبق الا الفتى ، والسراج الذي تؤرجح ذبالته الريح ، والسكينة الباردة لمعبد مهجور » .

عندئذ أقام الفتى في المعبد ، وظل يرقص الى ان جن ، فقيدوه بالسلاسل ، ولم يلبث ان مات « وحلت روحه في ابدان الراقصين ، من جيل الى جيل ، حتى يومنا هذا » .

الاسطورة في براءة الحلم الاول ، في النسج البدائي لخيال الانسان ، عبر شاعريته المفرطة وحساسيته الطفولية ، ترميزاً لبحثه الدائب ، العقيم حيناً ، والخصب حيناً ، ولكن المتجدد أبداً ، وراء صورة بعيدة ، يطوي من أجلها المسافات ، في حركة لا بداية لها ولا نهاية ، كانت منذ كان وستظل ما ظل .

ونحن اذ نستعيد في حاضرنا هذا الحلم الأول وبراءته والتباسه ، يزداد احساسنا بعمق الاسطورة الراقص ، وارتباطه بحياتنا وتطلعاتنا ، ونمضي في ضوئه مع لوحات

الرواية الشفافة الحية التي تفجر ماهو كامن فينا ، وتطلقنا من اسارنا وتجعلنا نتساق وراءها مسحورين ، بحثاً عن حميمية الاشياء ، عن الحرية في الحياة ، والحياة في الحرية ، وعن الانعتاق من المواصفات البالية ، والتعريفات الجامدة ، عن الارتباط بما هو أصيل وحقيقي .. حتى لتضيع الحدود بين الاسطوري والرمزي والواقعي ، فنتخيل الخياط حيناً رمزاً او اسطورة ، وحيناً واقعاً ، وهو ، في الحالين ، طاقة متمردة ، تتبدى في نتائج ماتصنع ، في اسلوب تعاملها مع الناس والاشياء ، في المصرع الغادر الصامت الذي تلقاه ، حين يحذف من الوجود ، وهو انقى مايكون وجوداً ..

لقد استعاد الخياط براءة الاشياء ، استعاد حرية التعامل مع الحياة ، واستعادها كذلك ضابط الايقاع حين التهبت الشعلة المقدسة في نفسه . الخياط ينطق العود ، وكل شيء عنده يمكن ان ينطق « المهم كيف نتفاعل مع الاشياء » والعود ليس خشباً .. « ليس خشباً مااحتضن ، الاوتار جوارح » .. غير ان هذا لايتحقق الا اذا عرف الانسان كيف يعطي نفسه لمايفعله ، والا اذا تعلم « ان يمرض في الشيء » الذي يهواه . اما اصابع ضابط الايقاع فقد ماتت حين مات القلب ثم عادت للحياة حين عاد هو اليها .. ذلك ان الانسانية ارث في العطاء متواصل : « تتعلم انت فاصبر انا فيك — قال له معلمه — اوقع باصابعك ، ومايبقى تراب يعود الى تراب » .

ومثل الاسطورة ، يعطي الرمز في الرواية اكثر من معنى ، وينحو اكثر من منحى ، وفي حركة اغناء للواقع لا في حركة بديلة عنه . وهو — على وضوحه — يتخذ شكلا فنياً مميزاً وخاصاً .. تحسب احياناً انك ادركت المقصود منه ثم تكتشف ان الافق الذي رسم ينأى عنك ، ليرسم افقاً آخر كلما اقتربت منه .. وان دوائر كثيرة تتبدى أمام ناظريك ، تحدد معاني واطيافاً ورؤى لاتعرف كيف تعزلها او ترى ايها الاساسي : الخياط ام المرأة ذات العينين السوداوين ، ام المرأة ذات الابتسامة ، ام الفتى الذي يعيش خارج السور وانتماؤه النفسي والفكري الى داخله ، والذي يعرف كيف يصغي للارض ، وكيف يتفاعل مع النغم ، وكيف يجد طريقه على الارض ، وكيف يسبح في غيوم بنفسجية بلا حدود ..

تذكرني هذه اللوحات المتداخلة في الرواية برسم لسلفادور دالي ، وقفت امامه مرة مستغربة اذ لم ار الا خطوطاً دقيقة ، تشبه شبكة العنكبوت ، قد رسمت باحكام شديد ، وبارهاف لايوصف . وحين تراجعت الى الوراء خطوات ، وفي نيتي ان انصرف عن تأمل

اللوحة،دهشت للحياة تدب في الخطوط ، وللوجوه ترتسم من عدم . وعندما ابتعدت قليلا الى الوراء ، اتضحت الرؤية اكثر ، وغدت اللوحة اغنى . وببلوغي اقصى القاعة ،امحت الخطوط المتداخلة تماماً ، وظلت على الحائط لوحة تحمل كل سمات الفنان .

أنا ازعم ان هذه الرواية ، من حيث غناها ، تحتاج الى ما تحتاج اليه مثل هذه اللوحة من امعان في النظر ، وتقص للخطوط ، وتجاوز للقراءة الاولى الى قراءة تعطي للعمل بعده الوجودي الكبير .

الصورة هنا – على خلاف اللوحة – لاتتبدى في القراءة الاولى خطوطاً مرهقة فحسب ، ولكنها أيضاً قد لاتكشف – دون تأمل – تناغمها الداخلي ، واندغامها الحقيقي في الحياة واقعاً وشعرا ورمزاً .

وفي خلال عملية التأمل ، سيكتشف القارىء ، في الزوايا الصغيرة ، حكايا صغيرة ممتعة ، تتولد من حكايا ، على طريقة ما صنع اجدادنا من قبل ، في تجنب المباشرة ، وطرح الافكار من خلال الاقاصيص ، مع تباين ، بالطبع ، في اللمسات وفي المنحى ، ومع رفيف شاعري،خاص وواقعي في الوقت ذاته . عراك الديكة حكاية ، والقرارالنهائي في مصير الديك الذي رفض القتال، حكاية ... و «فخارنا الذي اعيد حرقه» والفاخوري الذي يزعم ان فخاره الأجود ، والذي يكذب علينا ونصدق ، حكاية اخرى .. « ذلك ان فخارنا سيء لايمسك ماء ولا يتحمل صدمة » . وكذلك الحديث عن قبيلة الذكور ، وعن شيء في هذه القبيلة اسمه صداقة الرجال ، يطلب من ينتمي اليها ان يمنع صداقة رجل لرجل ..

أما المرأة فحضورها في الرواية حضور لسامي ووجودي ، لا بالنسبة للرجل وحده ، بل بالنسبة للحياة ايضاً .. هي حقاً العامل الحاسم ، وقد تجلت تعبيراً عن السلب في نهاياته ، وعن الثورة العاصفة في اقصى حدودها ، وعن الامل والحلم والتطلع في اجمل تبدياتها .

ابنة العم صورة واقعية وغير واقعية ، تجسد المرأة الرازحة تحت عبء قرون من التاريخ ، اورثتها البلادة والخوف وعدم الثقة ، تحت أسماء وعناوين كثيرة ومغرية ..

والمرأة الثانيـــة ، من ذلك العالم الضبابي ، عالم الليل والأقبية ، تجسد التصميم القاطع على التحدي والثورة ، وتمارس انسانيتها ، وتثبت ان المجتمع قد يفرض عليها كل

الوان الهوان ، الا شيئاً واحداً لاتقع عليه المصادرة ، هو نفسها ، والا تصميماً جدياً على رجم الذين يرجمونها وهم الجناة .

المرأة فعلا الصق بالحياة وبالخلق ، ولذا كان اختيار الرواية لبطلات يجسدن هذا الدور ، في سلبه وايجابه ، اقرب الى صدق الواقع ، واصالة النظرة .

وأما الحب بمعناه الحقيقي ، فكان دائماً فعلاً لم يتحقق .. اغنية بعيدة ، تغنى في الصمت ولا تغنى ، وقصيدة تظل في دائرة الحلم ، تظل صورة لاتخرج من الصورة ، ويظل الشوق ومضا في افق العمر ، ينادي ويستحث ، ويهب الاخيلة والاجنحة، ويصنع المعجزة والمغامرة ، ويدفع بالمرء ، عبر « الظلمة والريح والمطر ، الى السفر في الظلمة والريح والمطر » ، ليلاقي الرجل المرأة في الروح كما التقاها في الجسد ، وليكون الحب في ازليته شيئاً يعلو على معنى الرغبة في آنيتها .

* * *

بعد ذلك يدور في الذهن سؤال : لماذا لم ألخص الرواية ولم اطرح حدثها الاساسي الذي يغري ، على وضوحه بحديث طويل ؟

وفي الجواب أقول : ذلك ليس من شأني ، فأنا هنا لست بناقدة ولادارسة..

الرواية ، من بابها الواسع ، طرح جدي للصراع الاجتماعي ، تجسده بنى رسخ الظلم الطويل ، والحرمان الفاجع ، تناقضاتها ، وعمق كذلك الغور الاسود الذي يفصل بينها ، حتى انقطعت الجسور أو كادت ، وتباعد الافقان ، ولم يعد من سبيل الى تقارب المفاهيم .. ثمة جيلان ، يمثلها الاب والابن ، يدخلان في معركة ، الرفض ، والتحدي ، ودق الارض حتى تميد من تحت اقدام المستغلين التافهين ، هدف الابن ؛ بينما الاب سادر فيما الف ، يضحي بكل شيء في سبيل الحفاظ على وضعه ومكاسبه ، وتدور وراء الكواليس بينهما معركة ، غريبة ومشوقة ، دامية ومأسوية وممزقة . تنتهي بستار أسود يسدل بينهما ، اذ ينطفىء النور ، ويسود الظلام ، ويستحكم الانفصال الكلي ..

وخلال ذلك ، عبر الرواية ، يحدث التخلخل ، وتهتز الارض ، ويعنف الدق ... النصر أمل لم يتحقق بعد ، ولكنه يظل أملاً كبيراً يحمل معه بشائر مستقبل أفضل ، تتطور فيه البنى الاجتماعية ، وتختلف الاوضاع ، وتغدو أكثر انسانية .

وكل هذا ، وعلى امتداد الحدث ، سياق روائي يقرأ ولا يلخص ، مادامت الرواية في مستواها الاجتماعي والواقعي في متناول القارىء ، بل هي أول مايراه حين تترابط في ذهنه هذه الخطوط . وتبدأ اللوحة بالتشكل .

تبقى الابعاد الانسانية الاخرى التي تمنح اللوحة عظمتها ، والتي تربطها ربطاً صميمياً بالانسان ، وهذه يحسن ان تكون موضع تأمل ايجابي ، لأنها البعد المشع في هذا العمل كله .

كلمة أخيرة ...

في الرواية رصيد من الواقعية كبير ، يخيل للقارىء معه ان الحياة تستيقظ من جديد دون ان تكون هناك محاولة لاعادة تنظيمها ، وان الواقع يتفجر فيعطي شخوصاً يحيون فعلا على الارض ، بملامح مميزة ، وصفات غير مستعارة أو مسقطة ، وعفوية لاتتوفر الا للذين قد وجدوا فعلا ، ومارسوا حيواتهم وتناقضاتهم ومسراتهم واتراحهم جميعاً .

ان رسم الشخوص أمر غير سهل ، ورسمهم بهذا الشكل المتميز الذي تقدمه الرواية يحتاج الى فنية كبيرة لاتتوفر الا لقلة من الروائيين . فمن خلال العمل ، من خلال الحدث ، تتضح ملامحهم ، ويذوب الوصف والحوار والواقعة في كل يغنيه جزؤه ، ويفيض هو على الجزء حتى تتكامل الصورة .

وبالطريقة ذاتها ، تتحول الافكار الكامنة التي تشكل رؤى الرواية ، الى صور حسية تتفاعل مع الواقع ، وتغذي الحدث ، وتزيد في تعميق الخطوط وشد أواصرها .

يضاف الى ذلك ، تلك الروح الساخرة التي تعم أكثر النصوص التصويرية ، كما تعم الحوار الذاتي ، والمواقف التي تصطدم فيها درامية الاحساس بصغار الموقف وضخامة المأساة .

يساعد الروائي في هذا ، قدرة كبيرة على التصوير غير المباشر الذي يحتضن الواقع كله بلقطة حاسمة أو عبارة ذات ايحاء كبير ، « كلنا ساقطون .. في قاع البئر نحن » ، « اسطوانة القناعة تدور ، ونحن نغوص في الوحل » ، وكذلك شاعرية مفرطة ذات طابع غنائي ، تعرف كيف تذوب في الارغن والغيمة ، وتتعالى على محدودية الاشياء وتتخطاها .

وإذا ما نظرنا الى الرواية بمنظار كلاسيكي ، وجدناها تجيد حبك العقدة ، كما تجيد حلها ، فالخاتمة رائعة ، تأتي بعد ان يتصارع الشيطان والملاك ، ويشتد التوتر ، ويحبس القارىء انفاسه ، لا يدري كيف يخلص الابن من الازمة دون ان يخون أفكاره .

ولئن كانت هذه الرواية ملتزمة فانها نموذج للالتزام الذي ينبع من الذات ولا يأتي مصطنعاً ، سطحياً ، تحشر فيه الكلمات والافكار ، دون ان تنبع من الحدث ومن واقع الشخوص .. ليس المهم ان نطرح شعارات، بل ان طرح الشعارات لا يكون عملا فنياً . حين تكون للكاتب قضية يعيشها بكل أبعاد نفسه ، فانه يعرف كيف يعرضها من خلال واقع نتصور انه معاش فعلا ، وانه حقيقة تتمثل في كلمات . كل شيء يأتي في موضعه عفوياً متوتراً وطبيعياً دونما قسر او فرض أو اسقاط. والعملية صعبة ، حين لا يلتقط الكاتب ايقاع الحياة الداخلي، بحيث يتحول بين يديه الى شيء من نوع الشعر بل السحر، يمارس من خلاله حرية الذات في التفاعل مع الوجود والاندغام فيه .

تبدأ الرواية متوترة وتستمر متوترة حادة ، آسرة ومشوقة ، ليس فيها فجوات ولا استرخاءات ، وتجمع ببراعة كبيرة بين القص والشعر والغناء ، وينتهي منها القارىء كمن يفيق من حلم .

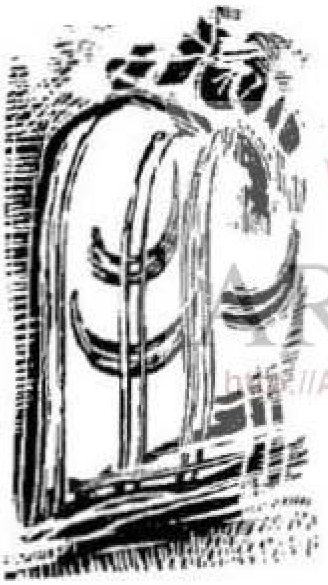
واذا كان من مقاييس نجاح العمل ما يتركه في النفس من اصداء ، فان هذه الرواية على ما تمارسه من محاولة في كسر الاطواق وتحرير الانسان من داخله — تترك في النفس تساؤلات كبيرة ، لاتتبدد اصداؤها بسهولة .

قال الخياط للفتى : « ليتكلم قوسك ان كنت عازفاً ، وقدماك ان كنت راقصاً، وزندك ان كنت مقاتلاً » وانا اضيف : وقلمك ان كنت كاتباً .

ولقد تكلم قلم الكاتب هنا ، وهذا حسبه ...

تكلم فاعطانا رواية تستحق ان تسمى رواية ، وكفى !

أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور



رياض عصمت

مقدمــة :

لاشك ان جيل السياب والحجازي والحاوي والملائكة وعبد الصبور استطاع ان يشق للشعر الحديث طريقاً مضيئة وسط وعورة المقدين وعناد التقليديين ، فوصل هذا

الجيل بالشعر الى اقاليم جديدة واسعة ومزهرة ، واكد قيمته وجماله واصالته . وكان لابد لهذا الايمان العميق بدور الشعر ومسؤولية الشاعر في هذا العصر ان يصل ببعض هؤلاء الرواد الى احياء دور الشعر القديم ، اي العودة به ليكون وسيلة تعبير غنية وواسعة ، فاتجهوا نحو الملاحم الشعرية (خصوصاً الشعبية منها) ، ولكنهم بشكل رئيسي وحتمي اتجهوا نحو عالم المسرح ، بل غالباً نحو اعادة المسرح الى احضان الشعر . ولكن لا شك ايضاً ان تطوراً قد طرأ عبر الزمن في المفاهيم النقدية نحو كل من الشعر والمسرح ، « ففن الشعر » عند ارسطو الذي كان يشير الى فن المسرح قد تحول الى مدارس عدة معظمها نثري يعتمد لغة الحياة اليومية ، ورؤيا الشاعر اصبحت اشد كثافة وتعقيداً من وضوح المسرح ومخاطبته المباشرة لجمهور منصت . ورغم ان المسرح لم يتخل تماماً عن الشعر ، الا ان أشكاله الحديثة اتجهت نحو احساس الشعر من خلال التكنيك والاسلوب الدراميين اكثر مما لجأت الى الشعر كشعر . لكن هذا لم يمنع وجود شعراء عظام كتبوا للمسرح شعراً كتييتس واليوت وغوته ولوركا . بل ان ظل شكسبير بقي مسيطراً على العصر الحديث مؤكداً تجاوزه لجميع حواجز الزمن ووقتية الفن . والشعر العربي الذي وجد له محاولات بدائية في الكتابة للمسرح عند احمد شوقي وعزيز أباظة بدأ يأخذ شكلاً حديثاً واعداً من خلال مسرحيات كاتب ياسين وعبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وجورج شحادة . بعض هؤلاء يكتب شعراً وبعضهم يدخل الشعر على مسرحياته، ولكنهم دون شك المعالم الناضجة الاولى من المسرح الشعري العربي . وكما في الشعر فان هؤلاء الرواد فتحوا الدرب لمن بعدهم فظهرت مسرحيات شعرية عديدة للكتاب الشباب في الوطن العربي منها مسرحيات لممدوح عدوان وعلي كنعان وعلي عقلة عرسان ومعين بسيسو وابراهيم ابو سنة وغيرهم . وقد اخترت من كل هؤلاء اعظم رواد المسرح الشعري العربي الحديث واكثرهم تنوعاً لنحلل مجموع اعماله فلعل وراء تحليلها تكمن ظواهر عامة . فلندخل اذن عالم صلاح عبد الصبور المسرحي .... عالم الحلاج والاميرات ... والسياسة .. والجنس والعبث .

مأساة الحلاج :

« ولد الحسين بن منصور الحلاج في مقاطعة فارس بايران في سنة ٢٤٤ هـ (٨٥٧ م) وصلب في بغداد ـ بأمر من الخليفة المقتدر ـ بعد ان افتى قضاة المذاهب بكفره ثم احرقت جثته والقي رمادها من فوق مئذنة مرتفعة الى مياه

دجلة في سنة ٣٠٩ هـ »[1] .

من هذه الشخصية التاريخية النادرة في عالم التصوف استقى صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية « مأساة الحلاج » ، كافعل غيره في العودة الى التراث العربي والتاريخ ومحاولة احيائه بأشكال ومضامين معاصرة ، وقد حصلت هذه المسرحية على الجائزة التشجيعية في التأليف المسرحي لعام ١٩٦٦ في مصر ونالت حينما ظهرت على المسرح اهتمام الناس والنقاد .

ولعل شخصية الحلاج الاصلية هي واحدة من أشد شخصيات التاريخ العربي غموضاً وبلبلة، اذ اختلفت فيها اقاويل المؤرخين وحاروا في شأن ايمان صاحبها ام كفره ، لذا كان من الحكمة وحسن التقدير ـ ان جعل عبد الصبور هذه القضية اقل اهمية من التفسير الواضح المعاصر الذي اعطاه للمسرحية وهو ان الحلاج قد اعدم واحرق لا من اجل حديث الحب ، بل من اجل حديث القحط . وهاهو يقدم نفسه معرفاً الى القضاة الذين يحاكمونه ،

ولدت كآلاف من يولدون ،بآلاف

ايام هذا الوجود .

لان فقيراً ـ بذات مساء ـ سعى نحو

حضن فقيرة .

وأطفأ فيه مرارة ايامه القاسية

نموت كآلاف من يكبرون ، حين

يقتاتون خبز الشموس ..

ويسقون ماء المطر

وتلقاهم صبيـــة يافعين حزانى على

الطرقات الحزينة .

فتعجب كيف نموا واستطالوا ،

وشبت خطاهم

وهذي الحياة ضنينة[2] .؟

المسرحية اذن كما قال عنها احد النقاد في مصر عبارة عن « صراع شديد وعنيف بين شخص من غمار الموالي.. فقير.. ليس ملكاً ولا اميراً .. يطالب بحق البسطاء في رغيف خبز وبقعة ظل وشربة ماء .. يطالب بأن يحيا النـاس في ظل قـاعدة هي احترام الانسان »(٣) انها ليست بشائر ولادة رجل دين .. بل ولادة ثائر .

الحلاج على اية حال لم يفقد في مسرحية

---

(١) فاروق عبد القادر ، الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج ،مجلة المسرح عدد ٤٥ .

(٢) مأساة الحلاج ص ١٧٢ .

(٣) منير عامر ، ليلة في ظل العامة والحلاج ، المسرح عدد ٤٧ .

عبد الصبور معالم شخصيته الاصلية فهو يجمع مابين الاحساس الديني والسياسي ،هو رجل لم يكفه التوحد الصوفي مع الله فأراد ان يصرخ ضد كل مايشوه صورة الانسان، لان صورة الانسان هي صورة الله على الارض . ألا نستطيع ان نلمح من خلال هذا التكوين العام لشخصية تفاصيل تشير في مدلولها الى علاقة دياليكتيكية بين الاثنين ، وتجعل من « الله » « انا عليا » وفي الوقت نفسه قضية . ولنستمع الى الحلاج وهو يقول :

أراد الله ان تجلى محاسنه ، وتستعلن أنواره
فأبدع من اثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا
والقى بين جنبيه بعض الفيض من ذاته
وجلاه ، وزينه ،فكان صنيعه الانسان
فنحن له كمرآة ، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلوا ،ويشهد حسنه فينا[1].

ولكن ثورة الحلاج هي ثورة كلمة وليست ثورة فعل ، بل لعل مواجده الصوفية أمر ضرووي للحفاظ على الحقيقة التاريخية ، يكون نتاجها تفسير يجعل الحلاج غاندي جديد او مارتن لوثر كينغ آخر ، ويجعل الكلمة سوطاً لاذعاً يودي بصاحبه الى نهاية مفجعة . ان مأساة الحلاج الاولى هي عدم قدرته على كتمان الوجد كباقي ائمة الصوفية، لان هذا الايمان والتداخل العاطفي مع مفهوم الله عند الحلاج قبس من نور يجب ان يهدي الناس ويبعث في عقولهم المخدرة واجسادهم المحرومة شعاعاً نافذاً قد يدفعهم الى ماعجز عن تحقيقه أراديا بل والتبشير به ، ألا وهو الثورة . انه لاشعور الحلاج الذي يدفعه الى التخلي عن خرقة الصوفية لينزل الى الناس وهو يقول في نقاشه مع زميله الشبلي مدافعاً عن يقينه هذا :

وكما لاينقص نور الله اذا ما فاض على اهل النعمة
لاينقص نور الموهوبين اذا ما فاض على الفقراء[2]

ولكن مأساة الحلاج في اعتقادنا لاتكمن في حيرته بين البوح والكتمان ، بل بين الخوف والاقدام ، بين الاحجام والالتزام ، انه بطل يشعر بالظلم الاجتماعي ويصرخ به ، ولكنه بطل لم يصل بعد الى مرحلة الثورة والتمرد، انه صوت منذر . ولكننا رغم رغبة الحلاج في الاستشهاد تقرباً من الله ، ورغم الطابع

(١) مأساة الحلاج ، ص ٧٤ .
(٢) مأساة الحلاج ، ص ٣٤ .

المسالم لدعوته واحتجاجه ، فاننا نجده في لحظات الاحراج من مناقشاته مع صديقه وزميل طريقته الشبلي يصرخ بحرقة :

الشر استولى في ملكوت الله
حدثني .. كيف اغض العين عن الدنيا
الا أن يظلم قلبي[١] ؟

قلب الحلاج اذن كان على الدنيا ، فالدنيا ملكوت الله، وهو كجميع الابطال الوجوديين يجعل نفسه مسؤولاً عن كل شيء فيها . قلب الحلاج على الدنيا بعد ان كان قلبه وعقله مع الله ، بل لانه كان مع الله او كان الله فيه جعل نوره يشع على الناس ، وابقى فكره فقط حائراً يتأمل . لو اعمل الحلاج قلبه واصمت صوت الفكر فيه لاصبح ثائراً حقيقياً ولكننا يجب الا ننسى العصر الذي وجد فيه. شخصية الحلاج عند عبد الصبور تظل شخصية مصلح سياسي اكثر منها شخصية رجل دين ، فهو ينطق تارة بالايمان المطلق المتصوف ، واحياناً يبدو ايمانه وكأنه مبطن بالالحاد ، وهو يصرخ تارة صرخة موجوعة ، لكنه ما يلبث ان ينطق بالحكمة . ان كلماته تتجاوز على يد الشاعر حدود الزمان والمكان لتكون اشارات معاصرة تنطلق من واقعنا السياسي اكثر مما تنطلق من زمن الحلاج التاريخي :

وأقول لهم ان الوالي قلب الامة
هل تصلح إلا بصلاحه ؟
فاذا وليتم لاتنسوا ان تضعوا خمر السلطة
في اكواب العدل[٢]

ويبلغ الجزء الأول من المسرحية والمسمى « الكلمة » اقصى وضوحه وتألقه في حوار الحلاج مع تلميذه ابراهيم عند ما يقرر خلع خرقة الصوفية والبوح بما وهبه اياه الله من حلول في داخله ، بل داخل كل انسان بلغ النقاء الانساني، بحيث يتوحد الخالق والمخلوق. ان البؤس والظلم والفاقة هموم تحرق قلب ابراهيم الشاب على صعيد الواقع اكثر من معلمه الحلاج ، حيث يدخل العامل الذاتي الديني في احساس الثاني بالمأساة — وهنا نجد التعارض بين منطوق الحلاج الاحتجاجي وبين ردة فعله تجاهه . فابراهيم الشاب يكاد ينطق بدعوة لا ترضى بالسلم والاستسلام حلاً :

ابراهيم : يامولاي
في عصر ملتاث ،قاس ، وضنين
لن يصنع ربي خارقة أو معجزة
كي ينقذ جيلا من هلكي

(١) نفس المصدر ، ص ٣٧ .
(٢) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

قد ماتوا قبل الموت .

الحلاج : ياولدي ، كم أخطأت الفهم !

لا أطلب من ربي ان يصنع معجزة

بل ان يعطيني جلدا

كي ادرك اصحابي عنده[1]

ولكن نفس الحسن الجمالي في الاعتماد على الظلال الرمادية للشخصية تبدو في مسرحية كالحلاج عيباً ، اذ تظل شخصية الحلاج دون تفسير واضح التاريخ ، فهو يثور بالكلمات فقط ، وهو يقتل (بيد) اصدقائه والعامة ، وكلهم قد قبل موته كي تحيا منه الكلمات ، هو ليس بأبي ذر الغفاري الذي يقول قولته المشهورة « عجبت لجائع لايجد القوت في بيته كيف لايخرج على الناس شاهراً سيفه » . انه اقرب لقول علي بن ابي طالب ، « والله لو تمثل لي الفقر رجلاً لقتلته » انه الفرق بين الثوري وبين المتمرد بالكلمة .

هو اذن ، كما قلنا ، بطل شهيد وليس بطلا ثوريا كما قد يتراءى للبعض . وهذه دلالة لاتتحرى فقط الصدق التاريخي لشخصية الحلاج وانما تعبر عن طبيعة فكر صلاح عبد الصبور المهادن والمتوازن سياسياً . فهو يقول على لسان الحلاج :

لا اخشى حمل السيف ، ولكني اخشى

ان امشي به

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء

اصبح موتا اعمى[2] .

ان مسرح عبد الصبور مسرح سياسي بالدرجة الأولى ، وهو يؤكد هويته ومعاصرته بذلك . واذا كان هذا على مستوى الحوار في « مأساة الحلاج » فانه يصبح على مستوى الحدث في مسرحياته اللاحقة « ليلى والمجنون » « مسافر ليل » « الاميرة تنتظر » . ولكن الهوية السياسية لهذا المسرح هوية معتدلة ، محافظة ومتزنة .

واذا كانت « مأساة الحلاج » تحار في بدايتها بين اساليب مسرحية مختلفة ، اذ تجمع بين استخدام التغريب والعقلانية في سرد الحدث من نهايته ، وبين استخدام الجوقات المختلفة من صوفية ومن عامة بغداد ، وبين الحوار الكلاسيكي الذهني الشعري المتبادل بين الحلاج والشبلي وهو حوار يبدأ من مفاهيم الدين والتصوف وينتهي بآلام الواقع وحديث السياسة . واذا كانت المسرحية تبدو في قسمها الأول هكذا ، فهي في القسم الثاني منها المسمى بـ « الموت » تصبح

(١) نفس المصدر ، ص ٥٣ .

(٢) نفس المصدر ص ١٣٥

اكثر متانة ومأساوية ، وتصبح الافادة من تراث المسرح الشعري العالمي اكثر عمقاً وتنبهاً

في القسم الأول نجد انفسنا امام افكار الحلاج وتظل عذاباته ذهنية الطابع فلا نلمح فيها تماماً ظله الانساني، وبهذا تنقص التراجيديا عنصرا هاماً من عناصرها . ولكننا في القسم الثاني منها نجد الأمر مختلفاً . وكأنه يحمل بداية جديدة للمسرحية لاتنقصها سوى بضع مقاطع من القسم الأول « الكلمة » لعل هذا يكمن في أن فعل « الموت » أعمق تأثيراً من اصداء « الكلمة » ، ولعله ايضاً يكمن في حسن المعالجة ونضج التكنيك والاسلوب . في اواخر القسم الثاني مثلا يقدم الحلاج نفسه لأول مرة في المسرحية — وذلك في مشهد محاكمته — بأروع الابيات وأشدها شفافية، وربما من اشدها اهمية (١). ان عبدالصبور هنا يعطي تفسيراً اطبقياً للحلاج، يمنح الشخصية المبرر كي لاترضى بما منحه الله لها، بل تشيع هذا الكنز لخير الناس . فالحلاج لايرضى ان يهان الانسان والله قد اوجده ، فذلك فيما يعتقد اهانة لله نفسه الذي خلقه على مثاله، والذي يبقى صبوة الكمال المطلق لدى الانسان، في هذا القسم يعتني عبد الصبور برسم جميع شخصياته على حد سواء بعد ان كان في البداية قاصراً اهتمامه على الحلاج وحده جاعلا الآخرين مجرد ظلال ومقدمات له . بل ان التكنيك الداخلي للقسم الاخير غني بمفارقاته وسخريته وابعاده الرمزية . الحلاج يلتقي في السجن مع لصين — تماماً كالمسيح — وبينما يقرر احدهما الهرب ويهرب فعلا اذ يعني آخر ينجو ، يبقى الآخر مع الحلاج ناذراً نفسه للموت موقتاً .

ولهذا قلت لنفسي ، حين دعاني ان اهرب :
ماذا يجدي روحي ان تخرج من سجن ضيق
كي تلزم سجناً اهون ضيقاً . . ؟ (٢)

ومع ان الكلمة خرجت من شفاه الحلاج لتصبح شعاعاً ونوراً وثورة.. مع انه تحول من رجل عادي الى بطل شهيد ، وقبل أن يموت كي تحيا الكلمة ، فان هذه الكلمة ظلت محور تساؤل فلسفي محض ، ولم تتجاوز نفسها الى مرحلة الفعل . وهكذا وامام كل تساؤل حاد ومؤرق (أين لي بالسيف المبصر ؟ — ماذا أختار ؟) يترك بطل عبد الصبور الجواب للاقدار ويفرح بالحل الذي تأتي به حتى ولو كان يخفي نهايته .. يفرح لأن « الله قد اختار » . ترى ألا يتعارض

---

(١) نفس المصدر ص ١٧٢
(٢) نفس المصدر ، ص ١٣٩ .

الصدق الفني هنا مع الصدق التاريخي ؟ واذا خير الفنان بينهما ماذا يختار؟! ترى هل العجز عن اتخاذ جواب حاسم من طبيعة مأساة الحلاج أم عبد الصبور ؟!

لكننا رغم ذلك ، لا يمكن أن ننكر من الناحية الفنية الصرفة – طالما اعترفنا ضمناً بتحقق الصدق التاريخي لشخصية الصوفية – ان صلاح عبد الصبور حقق بعداً تراجيدياً عميقاً ، ورسم شخصية تراجيدية عظيمة بذكاء بل لعل ماننكره عليه من ناحية الفكر والموقف الوجودي الحاسم مبرر فنياً في اضفاء « زلة » تراجيدية تعطي ظلالاً قاتمة بعض الشيء فوق بياض الحلاج الناصع ، وتجعل منه انساناً اقرب الينا بأخطائه ، وأكثر اقناعاً . ان تراجيديا الحلاج تحمل معنيين مزدوجين : حيرته وموته ، لذا اتت المسرحية قسمين «الكلمة» و « الموت »ومنهما معاً تكتمل الصورة التراجيدية والتاريخية للعمل .

ولعل خير ماتختم به محاولتنا التحليلية هذه لمأساة الحلاج كما عالجها عبد الصبور هي حوار البطل مع اللص الثاني الذي يؤكد ماذكرناه في ان الحلاج ليس الا مبشراً ، وداعية ، ورائداً ، ولكنه ليس ثائراً تماماً .

انه رومانسي آخر يموت لقاء احلامه وصرخاته المهدورة كي تحيا منه الكلمات :

الحلاج : فأنا أحياناً أصرخ فيهم : خلوا
الدنيا الفاسدة المهترئة
ودعوا احلامكم تفسح دنيا اخرى
الثاني : دنيا اخرى من صنع الاحلام ..
الحلاج : الحلم ضنين الواقع
أما التيجان ..
فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندي
من بينهم يختارون رؤساء
ليسوسوا الأمر
قالوا لي العادل
قبس من نور الله ينور بعضاً
من ارضه
اما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كي يفرخ تحت عباءته الشر
هذا قولي ... ياولدي(١)

ان ظل ت . س . اليوت وطبيعة معالجته الشعرية في « جريمة قتل في الكاتدرائية » طبعت مسرحية عبد الصبور الاولى هذه ، كما ستطبع مسرحياته الاخرى تأثيرات مباشرة ومختلفة لكتاب آخرين يسعى

(١) نفس المصدر ، ص ١٢٤ – ١٢٥ .

لتقليدهم ، فيواكبه النجاح حيناً ويجانبه آخر ، ويظل الشعر قوي الصوت في المسرحية مما يسم بعض مقاطعها بالجمود ، وتصبح غاية الشعر أعلى من غاية المسرح ، كما يصبح الشكل المسرحي بعداً خارجياً ، والحوار صوتاً منفرداً تخدمه وتمهد له جميع الاصوات الاخرى دون ان تملك تميزها الانساني والفني. ولكن « مأساة الحلاج » مع جميع ماذكرناه تظل في رأينا أعظم عمل مسرحي شعري ظهر حتى تاريخها وربما بعده بسنين في المسرح العربي ، وتظل تملك أبعاداً لاحدود لها للتفسير والتقديم المسرحي . انها مسرحية غنية بالامكانيات وباحتمالات العرض المسرحي، وستظل محتفظة بهذه القيمة والامكانات زمناً طويلاً .

ليلى والمجنون :

هذه المسرحية التي نشرها صلاح عبد الصبور لأول مرة في العدد (٧٠) من مجلة (المسرح) عام ١٩٧٠ ، ثم اصدرها في كتاب ، تختلف عن جميع مسرحياته الاخرى فهي مسرحية سياسية لاتحاول ان تخفي معالم سياسيتها ، على العكس من أعماله الاخرى حيث يستخدم الايحاء والتضمين والرمز . انها محاولة لكتابة مسرحية شعرية ذات اتجاه واقعي يعالج فترة من تاريخ مصر المعاصر . هي تدور في عهد كانت الرجعية والملكية فيه محيقة ومهددة لجميع القوى الداعية الى التقدم . انها صرخة تحاول ان تصوغ قدرة الشعر التعبيرية في شخصيات هي وليدة الفكر اكثر مما هي وليدة الحياة . ولعل هذا يتوضح في المقاطع المباشرة التي يلقيها في المسرحية كل من (سعيد) الشاعر و (الاستاذ) وانظروا هذا المثال من الشعر الجيد الذي نلمح فيه بعداً كاملاً عن الدراما الشعرية :

يا أهل مدينتنا
هذا قولي :
انفجروا او موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم ان تعتصموا منه باعالي
جبل الصمت
او ببطون الغابات
لن ينجيكم ان تختبئوا في حجراتكم
او تحت وسائدكم ، أو في بالوعات
الحمامات ،
لن ينجيكم ان تلتصقوا بالجدران ،
الى ان
يصبح كل منكم ظلاً مشبوحاً عانق ظلا
لن ينجيكم ان ترتدوا اطفالا
لن ينجيكم ان تقصر هاماتكم حتى
تلتصقوا بالأرض .

او ان تنكمشوا حتى يدخل احدكمو
في سم الابرة
لن ينجيكم ان تضعوا أقنعة القردة
لن ينجيكم ان تندمجوا اوتندغمواحتى
تتكون من اجسادكم المرتعدة
كومة قاذورات
فانفجروا او موتوا
انفجروا او موتوا[1] .

ورغم هذه الانفجارات اليائسة الصارخة الا ان الموقف الجوهري لعبد الصبور يظل بمنأى عنها . فبين الصراعات والتناقضات التي تخوضها الشخصيات نجد نهاية لأنقى الثوريين في الانكفاء الذاتي ، او السجن ، او العجز – وبذلك تظل قيمة المسرحية فكريا قيمة تقريرية متشائمة ، اكثرمنها قيمة تحريضية متفائلة . انها مسرحية تتحدث عن مجموعة من الثوريين ، ولكن اصطناع حياتهم وكلماتهم يقودنا الى حيرة في المعنى الدرامي للعمل ككل ، وهل يصلح التعبير عنه في مسرحية ، ام في قصيدة شعر قد تكون تلك التي استشهدنا بها ..!

ويحار الدارس لهذه المسرحية ، فهي لاتتبع فقط اشكالا مسرحية مختلفة وانما تتشعب أيضاً في مضامين مختلفة ، ربما شكلت في مجموعها صورة للواقع السياسي في مصر ابان عهد الملكية ، ولكنها تظل صورة متجزأة في تكوينها ، تحاول رسم الشخصيات وفي الوقت نفسها تقضي على الدقة والرهافة في هذا الرسم . والاكثر من ذلك ان فيها توزعاً في وحدة العمل والحبكات التي تشكل في مجموعها الحدث المسرحي ، بحيث تفتقد الخط النامي فيها نحو ذروة هامة ، فاذا بتلك الذروة تأتي دون ان تهز شعورنا بأكثر من الدغدغة الخفيفة ، تذكرنا بروايات احسان عبد القدوس . والمسرحية تبدأ في اصطناع ضعيف مسرحياً وشعرياً ، اذ تحاول ان تعرض علينا مجموع شخصياتها المكونة من فئة ثورية تعمل في مجال الصحافة وتصدر مجلة نقية الصوت نظيفة الاتجاه ، ولكنها تلقى من عنت الرقابة السلطوية ما تلقى دون ان تنحرف المجلة عن اداء واجبها . اما الجماعة الثورية التي يرأسها الاستاذ فهي تضم مجموعة من الشباب منهم ، سعيد (الشاعر) وزياد (لاذع اللسان) وحسان (المؤمن بالعنف الثوري) ، واخرى من الفتيات منهم : ليلى (الحالمة) وسلوى وحنان (نماذج غير مميزة) ، ونعلم أيضاً ان احد افراد الجماعة وهو حسام قد اودع السجن رهن التحقيق والتعذيب . هذه الجماعة تقرر فيما بينها تقديم مسرحية وتختار مسرحية « مجنون ليلى »

---

(١) ليلى والمجنون ، مجلة المسرح ، العدد ٧٠ .

لاحمد شوقي ، وتوزع الأدوار على اعضائها ، ويصر الاستاذ ان يلعب سعيد دور قيس وان تلعب ليلى دور ليلى . ويبدأ التدريب ويشترك الجميع فيه ، الا ان سعيداً يشكو دائماً من دوره ويظل اسير هموم ذاتية خاصة ، وبعيداً عن اجواء الحب الرومانسي التي تتطلبها المسرحية كما تتطلبها زميلته ليلى. في الوقت نفسه يعود حسام وقد افرج عنه لينضم من جديد الى رفاقه . وتبدأ هموم سعيد بالتكشف ، فبينما تتحول ابيات شوقي الى ترجمات حب في قلبي سعيد وليلى ، تظهر في كلمات سعيد صور من طفولته التعسة وأمه البائسة وهي تتلقى اهانات الرجال بعد موت زوجها ، وتبذل جسدها كي تعيل ولدها . كل تلك الذكريات تشوه حاضره وتملأ خاطره بالعفونة والآلام . وتيأس ليلى من سعيد ، فهي تحدثه عن الحب والاخلاص والسعادة ، وهو يخاف ويهرب من العواطف الحادة والرغبات الجنسية ليعتبرها موبقة آثمة (وهذه حبكة شبه منقطعة ومنفصلة في سياق المسرحية) فجأة ينتقل بنا المشهد الى خمارة يتبادل فيها الاصدقاء الشباب الانخاب والاحاديث والاشعار والسخط ، وهناك يبوح لهم زياد أخيراً بان رفيقهم حسام الذي خرج من السجن يخونهم ويشي بهم لأعوان السلطة فينطلق حسان ثائراً يبغي قتله ، وفي شقة ذاك حيث يصل الجميع يصطدم حسان بحسام ويخرجان في مطاردة عنيفة يتبعها الجميع ، ولكن سعيداً يفاجأ بمرأى ليلى تخرج من غرفة نوم حسام نصف عارية لتعترف له انها لجأت الى الثاني يائسة من حبه وانها تبادلت معه الغرام ، ثم تنهار لتعلق له عن استمرار حبها ورغبتها فيه وفي الحياة معه . وفي لحظة اللقاء حينما يصبح حلمها حقيقة ، يقتحم حسام الشقة وقد تخلص من مطارديه ليطرد سعيداً ولكن الاخير يهوي على رأسه بتمثال فيرديه قتيلاً. وتتفرق الجماعة اشلاء متناثرة ، فيقرر زياد وحنان الالتحاق بمدرسة اطفال في الريف ، ويعتزل الاستاذ عالم الصحافة مجبراً ، ويزور هو وليلى سعيداً في السجن ، فاذا به يهذي حالماً كالمهبول منتظراً قادماً مجهولاً ، سوف يأتي ذات يوم ، لعله رمز الثورة .

تظل المسرحية بالطبع على سياسيتها مسرحية تحاول ان تعتني بالابعاد الانسانية لشخصيات لكن المشكلة فيها هي تشتت الحبكات ، وكل منها هام ، والمشكلة فيها انها تنتهي بصرخات شبه بائسة وحالمة للشاعر في المسرحية دون ان تصل الى طرح قيمة ما . هل القادم المنتظر هو الثورة ؟ وهل يأتي ام لايأتي ؟ وما المعنى اذن من النهايات البائسة والمتراجعة للجماعة الثورية؟

ان مسرحية « ليلى والجنون » تحاول ان تبدو واقعية ، لكنها مسرحية فكر اكثر منها مسرحية حياة ، هذا الفكر ليس نظرية ما وانما تركيبا شبه ذهني للشخصيات.

كما تظل القضية النقدية المثارة أمام مثل هذا المسرح الشعري هو التساؤل عما يعنيه استخدام الشعر فيه ؟ وهل هذا الاستخدام ضرورة تنبع من بنيان العمل وجوهره ؟ وفي رأينا ان « ليلى والمجنون » على عكس « مأساة الحلاج » تدور في اجواء معاصرة ، لايتعدى احتياج الشعر فيها منظومات (سعيد الشاعر) – وعندئذ يكون شعرا جيدا أكثر منه مسرحاً جيدا – وبعض المقاطع التي اخذت عن احمد شوقي . اما المقاطع الشعرية الطويلة التي يلقيها الباقون في حوارهم خصوصا أهمها عند الاستاذ وليلى فانها تبدو لنا غير ضرورية ، بل ومن الممكن والمستحسن ان تقال نثرا فتحتفظ بنفس القدر من الجمال وبواقعية اكبر تفيد المسرحية ككل .

ان التركيبة الذهنية المسبقة في هذا العمل قادت صلاح عبد الصبور الى هذه الاخطاء رغم محاولته التصدي لموضوع هام ، من طموحاته البعيدة ان يكون اساساً لمسرح سياسي شعري معاصر . لكنه يخطيء الطريق الى مثل هذا المسرح ، لانه يبتعد به عن اصول هذا الفن ويقترب به من جوهر الشعر الصرف ، والرؤيا الشعرية النقية ، وبهذا يبتعد به عن « المسرح الشعري » .

مسافر ليل :

لقد رأينا كيف ان صلاح عبد الصبور قد جرب في مسرحيتيه السابقتين شكلين مختلفين من المسرح الشعري ، متأثرا بغيره من اتجاهات وكتاب المسرح العالمي تأثرا واضحا لالبس فيه . واذا كان هذا من العيوب المشار اليها في مسرح الحكيم مثلا لانه يعني افتقار الاصالة المميزة ، والتعلق بالتقليد ، فانه في حال تجربة ناشئة كالمسرح الشعري يعتبر تجريبياً قد يؤدي الى تحقيق الفائدة المرجوة . ولكن الانتقال السريع من الاعجاب بكاتب ثم بآخر قضية لها خطرها الكامن . وسنرى ذلك هنا في مرحلة جديدة في مسرحية « مسافر ليل » . وصلاح عبد الصبور نفسه لا ينكر هذا بل يصرح به في تذييل مسرحيته المذكورة قائلا : « كتبت مسرحيتي مأساة الحلاج ، وكان فيها عودة – كما تصورت – الى ينبوع غرامي المسرحي الأول : الاغريق – أين كان اونيسكو عندئذ لا ادري . فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي او خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية ولكني حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت انظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ماتمثلته وأحببته عند غرامي الثاني ، يوجين اونيسكو (١)

ورغم ان صلاح عبد الصبور يحاول الدفاع عن مسرح اللامعقول قائلا ، « انه ليس مسرحاً معقولاً بمعنى انه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق (٢) فانه يتناسى ان

(١–٢) صلاح عبد الصبور ، مسافر ليل ، ص ٩٤ .

القضية أهم من مجرد طرح شكلي، وان العبث أو اللا معقول هو فلسفة غير محددة المعالم ليس هدفها ان تزرع خيبة الثقة والتشاؤم بقدر ماهي بحد ذاتها غائبة الثقة ويائسة. واذا كان مايقول عبد الصبور صحيحاً بالنسبة لبعض كتاب العبث وبعض أعمال اونيسكو نفسه فانه لا ينطبق على جميع اعماله (فمثلا «جاك أو الامتثال» مسرحية عابثة ومجافية للعقل نفسه) . كذلك لا بد أن نفصل مابين النقد الحاد اليائس لقوى الشر والاستغلال في العالم، وبين النقد التجريبي الخبيث ، أي اننا تماماً كما ان صلاح عبد الصبور لايمكنه تجنب عوالم السياسة رمزاً أم افصاحاً في مسرحياته ، فاننا يجب أن نملك نظرة سياسية (تأتي عقب النظرة الفنية) في اعمال مسرح العبث واللامعقول ، وهو في رأينا فارق متعلق بالقيمة الانسانية وبالتالي الفنية قبل تعلقه بالمذاهب. من هنا نستنتج ان مسرحية « مسافر ليل » التي تدور حوادثها في قطار ويلعب ادوارها راكب وقاطع تذاكر وراو ، هي مسرحية تحاكي مسرح العبث أكثر مما هي مسرحية عبث .. هي تمثيل لما يراه عبد الصبور من كلمة العبث ، ولكنها لا تحمل الشعور بالخواء الرهيب الذي يعبر عنه كتابه. لذا فهي مجرد شكل فارغ لمحتوى كان من الممكن أن يقال بشكل اعمق وأغنى وأبسط، ليكون متوائماً مع التزامه وتعرضه لمسألة سياسية حساسة .

المسرحية سياسية رمزية بالتأكيد ، رغم ان تفسيرها باشكال مختلفة امر طبيعي ، ولكننا نرى ان المسافر فيها يلعب رمزاً للانسان العادي (المواطن) الذي ينتقل عبر قطار الحياة في رحلة لايعرف بدايتها ولا نهايتها ، وان قاطع التذاكر يرمز للسلطة المتكررة تحت ظلال واسماء مختلفة ، اذ يتحول من رجل عادي اسمه زهوان الى الاسكندر المقدوني الى رجل مخابرات واخيراً الى جلاد . هذا التغير في حد ذاته ليس عابثاً بل يقول شيئاً . واللعبة بين الرجلين التي تبدأ بالحوار وتنتهي بالقتل هي لعبة الرعب المعاصر ، وتلك العلاقات اللامعقولة التي ترتفع عن كونها علاقات بين شخصين لتصبح علاقة بين رمزين ، هي لعبة الكابوس الكافكاوي، والمحكمة التي تدين قبل ان تحاكم ، بل وتتهم الانسان قبل ان يرتكب ذنباً ، اما الراوي فيظل صوتاً محايداً ، صوتاً مداناً في النهاية ، وهو ليس رمزاً للانسان العادي كما في « الراكب » ، ولكنه فعلا انسان عادي

يرى ويعلق ولا يملك ان يفعل .. لانه ايضاً خائف :

ماذا افعل
في يده خنجر
وأنا مثلكمو اعزل
لا املك إلا تعليقاتي
ماذا افعل ؟[١]

هذه اللعبة يمكن ان تتخذ لها عدة مستويات، وان تسقط ظلاً أوسع من حدود الوطن الاقليمية تنفرد على قضية الانسان في العالم.. على مأساته : الانسان الذي يقاتل في فييتنام ضد أشرس هجمات « الحضارة » ، والانسان المسحوق في العالم الثالث تحت ظل رجل يرتدي قناعاً عليه ابتسامة بينما يلمع في يده حد السكين ، والانسان المدمر بفعل مسننات الماكينات ودخان المعامل في اوربا ، كلها صور لشيء واحد هو «الانسان – الضحية».. الانسان الذي ولد ليغرب وينفى ويقتل دون ذنب جناه .

اذن ، تظل القيمة السائدة في مسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » رغم التزامها الداخلي قيمة تجريدية تكمن في ذهن الكاتب اكثر مما تكمن في الابعاد التي يضمها العمل بين جوانحه ، خصوصاً بما يتعلق باحتمالات عرضه على منصة المسرح . من هنا فالمسرحية صالحة للمسارح الصغيرة جداً حيث لا يحتاج العرض الى حركة بل يعتمد اعتماداً شبه تام على الحوار .

ورغم ان الشعر في هذه المسرحية قد وظف لصالح المسرح بشكل جيد ، الا ان المسرحية بحد ذاتها غير شاعرية ولا تتطلب الشعر ايضاً ، ولا فخامة التعبير ، بل تحتاج لغة نثرية مكثفة وبسيطة تشبه لغة نجيب محفوظ او بيكيت فاللغة الفخمة التي يستخدمها اونيسكو أحياناً تهدف بحد ذاتها الى السخرية من اللغة ولا تلائم بحال من الأحوال المسرحية التي بين أيدينا . كما ان شكل الكوميديا السوداء الذي يفترضه عبد الصبور للعرض المسرحي يحتاج الى مقومات غائبة عن العمل تماماً ، اذ ان مثل هذه الكوميديا دون كوميديا الموقف او الكلمة ستتحول مجبرة الى تهريج مفتعل . ان مشاهد استراغون وفلاديمير وهما يثرثران حول اكل الجزر او الحذاء او الشجرة الجرداء يمكن ان تحول العمل كله الى « كوميديا سوداء » ، وكذلك في مسرحيات اونيسكو « المغنية الصلعاء » « الخراتيت » او « اميديه » او « الاستاذ » أو « المستأجر الجديد » وغيرها ، ولكن الامر لا يتحقق هنا ، وطبيعة العمل

(١) صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » ، ص ٧٧ .

لا تستدعيه ، خصوصاً عندما نفهم العمل ونفسره ببعد « معقول » ، او على الاقل اكثر معقولية من لامعقولية اونيسكو والعبثيين . ألم نقل أن الرغبة في التقليد تبدو لنا مسبقة في هذا العمل عند صلاح عبد الصبور ، وان هذه الرغبة لها اخطارها الكامنة العديدة التي حاولنا ان نكشف النقاب عنها في السطور السابقة . ان طموح صلاح عبد الصبور المسرحي لارتياد مجاهل المسرح الشعري بثلاث صيغ مختلفة في مسرحياته التي ذكرنا يتجاوز موهبته في الاخيرتين منها ، بينما تقف « مأساة الحلاج » علاقة شامخة لان فيها عمقاً فلسفياً وتوحداً مع طبيعة عبد الصبور الشعرية والتقنية المتأثرة بالفخامة الكلاسيكية والتكنيك الحديث ، أي بالاغريق واليوت . ولكن الشعر كان أقوى صوتاً ، وكان اكثر بقاء في نفس عبد الصبور ، وكان لا بد له ان يقبض من جديد على عصب الريح والشمس والانسان .. على الشاعرية في المسرح . ان كون المسرح القديم شعرياً لايعني وجوب العودة بكل المسرح الى الشعر ، ان جوهر الشعر وبالتالي المسرح الشعري ليس النظم ، وطالما أصبحت هناك وسائل أبسط للتعبير فان استخدام الشعر الموزون يصبح ضرورة وحاجة في بعض الاحيان فحسب . وكما قلنا فان صلاح عبد الصبور عاد ليتلمس جاداً ومخلصاً رؤيا فنية جديدة مليئة بالموهبة والطموح ، واحتمالات العرض المسرحي في مسرحيته « الاميرة تنتظر » ، رغم انها ايضاً تنتهج خطاً مغايراً لما سبقها من مسرحيات خصوصاً « مأساة الحلاج » ، أتت مسرحية شعرية معاصرة وغنية . ان فيها من غرابة المواقف والاثارة المسرحية والكوميديا السوداء ، وعذوبة الشعر ، ما يشكل نقطة ضوء متوهجة وواعدة بين معالم المسرح الشعري العربي القلية .

الاميرة تنتظر :

تعيد مسرحية « الاميرة تنتظر » الى الاذهان ازدهار الشعر الغنائي القديم خصوصاً عند الفراعنة ، ولكنها توظفه في اطار مسرحي معاصر يذكر ببعض المسرحيات الفرنسية الحديثة ، وبهذا فقد استطاعت المسرحية ان تخلق مزجاً مثمراً بين التراث الشرقي والاساليب المسرحية الجديدة ، في محاولة لتأصيل المسرح الشعري العربي ، واحياء طقسية المسرح وأصوله من جهة أخرى .

لقد لعبت تأثيرات الثقافة الانجلو سكسونية دورها الكبير في توجيه شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه في المرحلة الأولى ، ولكن تأثيرات المسرح الفرنسي المعاصر والأدباء العالميين الذين استقر بهم المقام في باريس مالبثت ان غزت فكره وفنه ، فطالعنا متأثراً بأونيسكو بمسرحيته « مسافر ليل » التي عرضناها . ولكن عبد

الصبور كان يبحث .. ويبحث فقط .. عن اسلوب أو درب تستقر عليه خطاه واصالته كمسرحي ، بعد ان حقق أصالته كشاعر . واذا كانت « مسافر ليل » تتعثر في نيل هذا المرام لكونها بداية تجريبية تمت بصلة القرابة الى مسرحيات الحكيم الاخيرة التي حاولت تقليد مسرح العبث والنهج على طريقه ، وهو تأثر تسبق الارادة فيه الرؤيا والفكر في الدراما ، فان « الاميرة تنتظر » تحقق خطوة رائدة على هذه الدرب تمزج فيها مجموع ثقافات مختلفة تبدأ من « نشيد الانشاد » وتمتد عبر الادب الفرعوني الى اقاليم من الاحاسيس المعاصرة ، اما من الناحية المسرحية فيتحول فيها المسرح الى لعبة طقسية تدخل فيها الاقنعة والايماء والمسرح داخل المسرح .

ان مايتميز به مسرح صلاح عبد الصبور هو صدق الاحساس النقدي نحو قضية المسرح الشعري المعاصر ، فهو يوظف جميع العناصر (في مسرحياته جميعاً عدا « ليلى والمجنون ») لا لينقل فكرة بل ليعيد خلق احساس شامل يمكن تفسيره على عدة مستويات تبلغ في حدها الواحد ذروة التجريد وتمس في حدها الثاني قضايا الساعة والانسان العربي. وقد وصل في هذه المسرحية بالذات الى هذه المرحلة التي نجد بدايات مؤشرة لها في مسرحياته الاسبق . و « الاميرة تنتظر » لاتزم اسلوب الحدث ، وتنهج نهجاً يعتبر شبه رائد ويملك نكهة مميزة في المسرح العربي المعاصر ، وهو نمط له رواد ومعجبون في العالم أجمع . ولكن هذه المسرحية ـ على عكس مثيلاتها في عالم الغرب ـ تظل شديدة الارتباط بالسياسة ويمكن تنظيرها في رؤيا فكرية قوامها الواقع واللامعقول . مرة اخرى يوظف عبد الصبور شكل اللامعقول لمعالجة واقع باطنه معقول وجاد ومتفائل ، لذا فهو يشت بعيداً عن اونيسكو وكتاب العبث . ولعل هذا في ظروف المسرح العربي المختلفة امر لصالحه .

تبدأ المسرحية في كوخ ناء تجتمع فيه ثلاث وصيفات مع الاميرة في انتظار مضن امتد خمسة عشر عاماً لقادم مجهول ، انتظار « غودوت ـ الأمل » الذي سيأتي لينير لهم ظلمة أيامهن ويحمل الاميرة الى عالم وردي من الاحلام . ولكن الانتظار يظل لعبة يتلهين بها على مايبدو ، اذ تبدأ اللعبة قبل ظهور الاميرة عندما تتحدد كلماتهن ومراكزهن بدقة ، فاللعبة لامفر منها ، و « الجرح يريد السكين » . كوخ تعصف به الريح والظلمة وقادم يؤكد انه لابد آت ، ولعبة من الضحك والهذيان والجنس المحموم ليس لها من حدود: هكذا تبدأ مسرحية « الاميرة تنتظر » .

ومنذ بداية المسرحية يتوضح لنا الترابط الرمزي بين الاميرة وبين مفهوم الارض او الوطن ، فكل شيء حتى تفاصيل اللغة يحاول تأنيس الجماد ، وتجسيد الانسان ، فالظلام

يتد على الارض كثوب شفاف وكأن الارض امرأة جميلة ، والاميرة جميلة ، والاميرة احياناً تذكرنا بشيء اوسع من الانسان ... بشيء مجرد ... وشيئاً فشيئاً تتوضح معالم الحدث ... تتوضح عندما تتبسط الاميرة مع وصيفاتها اللواتي عاشت بعيدة عنهن وهن يمثلن الشعب الذي بقي لديها – فنعرف ان الرجل المنتظر قد اودع بطنها جنيناً ذات يوم واعداً اياها بالعودة ، تاركاً اياها تحلم بلحظة الحب الموعود والامل يذوي عاماً بعد عام . وبين الضحك الهستيري والنكات الجنسية الفاضحة يسمع من الظلمة وقع خطوات ويدخل رجل غريب لا يعرفنه يعلن ان اسمه (قرندل) وان هاتفاً قاده الى كوخهن المنعزل ليتم نظم اغنية فيسمحن له مشفقات تاركات اياه في ركن من الكوخ غارقاً في صمته . وتبدأ النساء لعبة غريبة تجسد لنا ما حدث في الماضي البعيد ، فترتدي احدى الوصيفات قناع رجل كث اللحية بينما تتمدد الاميرة على المائدة في وضع اغراء ، وتتبادل مع الاخرى اشعار الحب واللمسات الشبقة . ومن خلال ذلك نشهد كيف يغري (الرجل) (الطفلة) التي احبته واستسلمت له وقبلت ان يسرق مفاتيح قصر ابيها الملك الشيخ . وسرعان ما ترتدي الوصيفة الاخرى قناعاً يمثل الملك وتتمدد متظاهرة بالنوم بينما تقترب الاخرى التي تلعب دور الرجل فتخنقها وتسرق المفتاح وخاتم الملك . وتطرد الاميرة حب الرجل ، ولكن جرح الحب يظل في اعماقها حياً ، فيدفعها الى التخلي عن مملكتها والانزواء في انتظار عودة الحبيب الغادر .

ومن الواضح انها قصة اغتصاب الارض والسلطة ، والحب الذي يخون العودة ويتلاعب بالقيم الانسانية الجميلة لصالح الجشع والسيطرة . في هذه الاثناء يصل (السمندل) الرجل المنتظر ، ويبدأ بالتودد للاميرة بكلام معسول مدعياً انه اتى يبحث عنها « كقلب يبحث عن اضلاعه » ، لكنها فجأة تكتشف حقيقته وترفض كلماته الزائفة صارخة :

كنت اقول لنفسي

هل يأتي منتقماً ، او مزدرياً ،

او مكتئباً ، او منكسرا

او ندمانا ، او مجروحا ، اومحتضرا

ولكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتي متشحاً بالكذب

كما اعتاد .

....

اغفر لك كل خطاياك

إلا ان تفسد لحظة صدق[1] .

---

(١) صلاح عبد الصبور « الاميرة تنتظر » ، ص ٦٥ .

كلمات تـذكر بكلمات جولييت شكسبير وهي ترثي تيبالت حائرة بين حبها لروميو وحزنها على قريبها الذي صرع بحد سيفه ، ولكن القاتل والمقتول يصبحان هنا شخصاً واحداً . وسرعان ما تعلم ان السمندل صار بعد مقتل الملك ملكاً وديكتاتوراً وطاغية ، وان ذرة من الندم لم تساوره على خداعه المشين للاميرة او على قتله لأبيها وانتزاعه العرش منه . وليس هو وحده المدان ، فالاميرة ايضاً عاشت في منأى عن شعبها وعن حب شعبها فسقطت لأول طارق على باب قلبها ضحية فاقدة للحكم والحب . (ترى هل يمثل السمندل نظام حكم معيناً أم يمثل القوى الكبرى في عالم السياسة شرقاً او غرباً ، ووجهة نظر الشاعر في انها تبدأ دائماً بالحب والكلام المعسول كي تنال مآربها ؟) .

هذا ماقصدنا به من تعدد مستويات الفهم لهذه المسرحية ، فهي مسرحية تنطلق من شخصيات غريبة في واقع غير واقعي ، واقع فني . هذه الشخصيات لها من العلاقات اللامعقولة ماينقل لنا احساساً عاماً ، هذا الاحساس سياسي بالدرجة الاولى في دوافعه الاساسية ، وصرخه من أجل الاصالة وعدم الاستسلام للعاطفة التي قد تؤدي بالحاكم للخضوع لقوى الخداع مما يؤدي الى فقدان ملكه ومكانته وهنائه الداخلي .

ويحاول السمندل ان يقنع الاميرة بان تعود معه لأن نظام حكمه قد تخلخل ولأن الجميع بدؤوا يتحولون عنه ويتمردون على ظله . ومرة أخرى تكاد الأميرة ان تهوي أسيرة لعواطفها ، مستسلمة لسقوطها المريع . ولكن القرندل (الشاعر) يقف في وجه السمندل (الحاكم) ليعلن في غموضه العجيب ان اغنية قد تمت . وعندما يهم السمندل بتجاوزه مع الاميرة يمنعه صارخاً :

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة

فاعتلت واسترخت مثقلة بالجراح

والليلة قد تهوى ميتة انهاراً وتلالا ومنازل

لو ولدت في ساحتها اخرى[١] .

ويستل سكيناً ويطعن السمندل في صدره . ان الثورة تظل حلماً في العقل الباطن لصلاح عبد الصبور . فبذلك يقتل الشاعر الخدعة والظلم ، وينقذ الوطن من الدنس الذي غرق فيه . وعند باب الكوخ يلتفت نحو الاميرة ليسمعها المقطع الاخير من اغنيته المجهولة ، وهو يكشف النقاب عن التفسير الذي ارتأيناه للمسرحية : يقول القرندل :

---

(١) نفس المصدر ، ص ٨٨ .

يا امرأة واميرة
كوني سيدة واميرة
لاتثني ركبتك النورانيـــة في
استخذاء
في حقوى رجل من طين
أيا ما كان
وغدا او شبها
عملاقاً او أفاقاً
ولتتلقي الوان الحب ولا تعطيه
اضطجعي مع نفسك
ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحاو مرآتم في عينيك
لك خداما لا عشاقا
او عشاقاً لامعشوقين[1] .

ان الاميرة ليست امرأة ، وانما هي رمز للوطن . والنداء هو نداء المنقذ الشاعر لها بأن تصبح سيدة نفسها وألا تنتظر حب احد أو معونة احد . هو نداء من اجل حرية الوطن وسيادته واصالته ، ولكن صلاح عبد الصبور يتناسى عامداً الظلال الرمادية للشخصيات ، ويبقي لونين لها هما الأسود والابيض . ان الشعر أقوى من الواقع واكثر سيطرة في المسرحية حتى على مستوى المضمون . ولكن خاتمتها تظل ايجابية اذ تقرر الاميرة التي عاشت في عليائها وبرجها العاجي حتى في عزلتها عن وصيفاتها ، تقرر ان تعود الى شعبها مشرقة بالامل والسيادة والنقاء « فانفجر على مرمى سهم » وتعلق الاميرة بكل ديمقراطيـــة وتواضع وحب للناس :

فسأمشي في طرقات الغابة حتى
ابواب القصر
وسأدخل ساحة قصري متوجلة
حتى اتلقى من
خدمي ورعاياي
ما يبهج نفسي من حب وخضوع[2]

رغم بساطة الصياغة والعفوية الظاهرة ، الا ان بناء مسرحية « الاميرة تنتظر » بناء درامي ناضج الى حد بعيد . انها تعيد ازدهار الدراما الشعرية القديمة (فهي تبدأ بمقدمة وتنتهي بخاتمة ، وفيما بينها يمتد خط مترابط الأحداث وشخصيات يحافظ على وحـدتي الزمان والمكان وعلى وحدة العمل ، كما يهتم بعنصر الكشف التدريجي ذي المفعول الرجعي للحدث ، كشفاً يحمل في كل خلجة من خلجاته مفاجأة جديدة تكمن في طرح الشيء ثم نقيضه

(١) نفس المصدر ، ص ٩٠ .
(٢) نفس المصدر ، ص ٩٦ .

او تجسيده. ان فيها كسر مستمر للوهم ولعب دائم يحتوي التمثيل في التمثيل والمسرح في المسرح) .

تبدأ المسرحية مثالاً ، على طريقة الشكسبيريات، بمشهد تمهيدي الوصيفات وهن في حالة انتظار لظهور الأميرة ، وهن يمهدن بذلك لنا ويرسمن صورة لما سوف نشهده من تفاصيل ، وكأن دورهن متمم الكوخ الموحش المحاط بالظلمة والقفر . تلك هي المقدمة .

وتتالى المراحل ، وكل منها يفسر ما سبقه ويلقي عليه الضوء، فالعلاقة الخفية بين الحديث عن الجنين الذي زرعه الرجل الغريب في رحم الاميرة منذ زمن بعيد يتآلف درامياً مع لحظة قدوم القرندل بغموضه المحبب . أهي ولادة الخير من الشر ؟ وولادة النقاء من الخديعة ؟ ان ظهور القرندل يملك بالاضافة الى هذا الايحاء قيمة اخرى هي كونه مفاجأة بديلة لظهور الرجل المنتظر لمدة خمسة عشر عاماً ، وبذلك يزداد تحفزنا للاحداث .

كذلك تماماً تأتي الاثارة في العلاقة بين مشهد لعبة المسرح داخل المسرح عندما تمثل الوصيفات والأميرة مشهد الحب ثم مشهد اغتيال الملك الشيخ ، وبين ظهور السمندل الحقيقي في نهايته حيث وصلت قدرة شحن المتفرج الى اقصاها ، واصبح شريكاً في الحدث الخيالي الذي يدور امامه وصاحب موقف .

ويصل البناء الدرامي المرهف ذروته في كسر الايهام .. في التناقض الفاضح بين طول الانتظار وجمال صورة القادم الذي انتظرناه مع الاميرة وبين زيف السمندل وخداع كلماته اضافة الى جريمته في قتل الملك وسرقة اختامه. واعتقد ان على العرض ان يراعي كون السمندل شخصاً يتميز بشيء من القبح الخارجي .. شيء يوحي بشكل ما بقبحه الداخلي ، ويزيد من حدة المفاجأة . في هذا الموقف تتفجر العلاقة اذ تسقط جميع الاقنعة ، ويفسر بذلك موقف القرندل الشاعر وطعنته التي انهى بها حياة السمندل . وتنتهي المسرحية بخاتمة هي عظة من القرندل على نمط عظات الرواة أو رؤساء الجوقة في المسرح الاغريقي القديم .

البناء الكلاسيكي هذا استغله صلاح عبد الصبور في استخدام معاصر تماماً من حيث المضمون السياسي ومن حيث الحدث الذي تدور حوله المسرحية . وبهذا نجده قد نجح في الاحتفاظ بتراث كامل من الثقافات . لاشك أن « الأميرة تنتظر » ، مسرحية معاصرة جداً تستفيد من التراث ، وليست مسرحية تقليدية تحاول أن تبدو معاصرة ، لذلك فهي تملك تميزها وتآلفها بين مسرحيات عبد الصبور الثلاث الأخيرة ، اذ أن فيها وحدها تجلت مقدرته في الوصول الى صيغة شعرية متقدمة حتى على مستوى المسرح العالمي .

كل ما ينقص المسرحية هو مزيد من

الرؤيا الشكلية للعرض المسرحي ، ومصدر الحاحي على هذه الناحية هنا أن هذه المسرحية بالذات تتطلب صيغة متطرفة في الاخراج تضمن عمق تأثيرها - بل صدمها للمتفرج وتنقل شحنة الحوار السكوني العذبة والشاعرية الى شحنة من الحركة المسرحية الدافقة بالحيوية .

ولعل أروع ميزات شعر صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية هي استلهامه لمنابع الشعر في بساطتها المتناهية وحسيتها المشبوبة وعاطفتها المتدفقة ، ولنقرأ معاً ماذا تقول الأميرة وهي في انتظار عاشقها الذي طال غيابه :

أترى صدري يرضيك استواه
واستداره
حقلك العاشق يبغيك كما تبغيه
فتلمسه ، تحسه ، وأوجعه ،
فقد تنبت فيه
زهرة عاطرة تغريك ان تقطفها،
تطبع منها
وشمة في صدرك المغرود كالقلع
على بحر الجسارة
....
....
آه علقني بأكتافك كالعقد ،
وداعبني وانثرني حبات . .
وبعثرني على جسمك موسيقا ونورا
ثم لملمني وانظمني في حبل امتلاكك
وتحسسني واختمني بختمك
وليعدك لي الغد طفلا شقياً
وجسوراً(١)

ولنلاحظ تكرار انتظار « الجسارة » ؛ هذا الفعل الوحيد بعد انتظار دام عشرات سنين دون جدوى. ترى أهو انتظار لجسارة السمندل ام للجسارة الحقيقية التي حققها القرندل؟هذا الحب الشهواني هو تمازج عضوي لـ « الأميرة - الأرض » بـ « القرندل - البطل » .. تمازج الوطن بالشعر الذي هو قمة الانسانية والحرية . إن هذه المسرحية نادرة في حصيلة عبد الصبور اذ تلتني نهاية فيها من التفاؤل ماينأى بها عن مسرح العبثيين ويقربها في مضمونها من مسرحيات الالتزام السياسي الثوري . ان فيها من شعاعات المحبة والحرية الخفية ما يكفي لانارة عيون الانسان ودفعه ان يحيا وان يناضل كي يحيا ويصل الى علاقة مثال من العدل بين الحاكم والمحكوم.

وفي « الأميرة تنتظر » يعود صلاح عبد الصبور الى تلمس أصول التراجيديا بالحاح على الرغم من الجو الفانتازي الرومانسي

(١) نفس المصدر ص ٥٢ - ٥٣ .

المحيط بالشخصيات وبالرغم من ظواهر المعاصرة . ان الاميرة ، اكثر شخصيات المسرحية نقاء وتألقاً ، تمت بصلة عميقة الى صفات البطل التراجيدي التي أشار اليها ارسطو . . . تمت بصلة الى « الحلاج » نفسه انها مدانة بزلة سقطت فيها ، ولكن الحب ليس إثماً ـ ولقد أحسن صلاح عبد الصبور في هذا ـ لان ذنبها الحقيقي ليس في استسلامها للغواية كما يتبادر لنا لاول وهلة ، وانما هو ابتعادها عن شعبها واستسلامها للخديعة حتى في شؤونه . الاميرة التي كانت طفلة عندما أحبت ووهبت من اجل ذلك الحب ، وهي حتى عندما تكبر وتشبع انتظاراً واحلاماً تتطلب من الذي احبته ان يعيد اليها طفولتها . ان يعيدها كما كانت . انها تطلب المستحيل . وكأنها تطلب ان يعود ابوها القتيل الى الحياة . وان تعود اختام المملكة الى صاحبها ، وان يعود العدل . لقد فرت ... لقد استسلمت : تلك هي خطيئتها التراجيدية الحقيقية ، حتى في الكوخ البعيد نفسه بنت عالماً من طابقين وعاشت في برجها العاجي تحلم وتظن حلمها حقيقة ، بينما عاشت وصيفاتها ـ كشعبها ـ في الطابق الأسفل يذكرنها ولا تذكر هي حتى اسماءهن . ويأتي الكشف الذي يحطم استار النساء ذوات الملامح الغريبة في كوخ منعزل عن الناس ، كشف مباغت حاد ، يجعل من الطبيعة الانسانية الخيرة شمساً مضيئة ، ويجعل من السمندل معادلاً للظلمة الكثيفة والعزلة تحيط بالكوخ على مسافات شاسعة . ولا ندري كم مرة تكررت من قبل لعبة الاقنعة ، وكم عاشت الأميرة على فتات تمثيل الحادثة ، قبل ان ينقذ حد سكين القرندل نقاءها ويفتح عينيها على حقيقة الأشياء .

في النهاية تقرر الأميرة ان تعود الى شعبها (المنتظر الوحيد) الذي أنهكه ظلم وجبروت الحاكم الغاصب ، وقد أدركت أن وجودها لا يتحقق الا عن طريق حبه ، وان عليها ـ كالوطن تماماً ـ أن تكون معشوقة لا عاشقة ، والا تربط مصيرها بأي قوة أو ارادة أخرى سوى ذاتها كي يتوفر لها تحقيق كيانها الأصيل وحريتها الكاملة . تلك هي حكمة السياسة والفن في مسرحية « الأميرة تنتظر » ، الحرية والأصالة ، وهما الحكمة التي حاول عبدالصبور جاهداً ـ أحياناً بنجاح وأحياناً بفشل ـ التعبير عنها في مسرحياته جميعاً .. الحكمة التي جعل أبطاله من أجلها يبلغون مبلغ الشهداء (الحلاج ـ سعيد) ، أو الضحايا (الراكب) ، أو الأبطال القرندل ، أو الأطهار (الأميرة) .

محيي الدين صبحي

أشعار خارجة على القانون في المذهب الانساني

لكل نتاج أدبي خلفية فكرية تحدد موقفه من قضايا الانسان والأخلاق ـ مها بداهذا النتاج مجرداً أو معزولاً في زاوية الجمالية و البرجعاجية ـ . ذلك أن هذا النتاج يدور حول الانسان : يعكسه ويبغي تغييره . إن تبلور هذه الخلفية في صور ورموز وأجواء لهو عنوان على النضج ودليل . والمفارقة التي تكمن في العمل الفني هو أنه كلما اكتمل نضجه ازدادت ابتعاداً فيه الخلفية الفكرية والاجتماعية : تتقدم الى الأمام الصنعة والجمال الفني وتبتعد المعاني والرموز . إن مهمة النقد ـ حسبما نرى هي أن

يقلب الترتيب الذي يفرضه الفن رأساً على عقب ؛ فيكشف المعاني ويفسر الرموز عبر تمزيق النسيج الفني الذي يكنها في شرنقته . وقد اخترنا أن نجرب هذا المنهج في قصيدتين من أصعب قصائد الشاعر نزار قباني وأكثرها امعاناً - من الخارج - في الذاتية اللتين صورة الانسان القائمة والمقترحة فيها ، ولنبين أن قيمة هذا الشعر لا تكمن فقط في جماله الفني ، بل ان جماله الفني مستمد من قيمته الأخلاقية المتطورة .

١ ــ القصيدة المتوحشة

- ١ -

أحبيني . . بلا عقد
وضيعي في خطوط يدي
أحبيني . . لأسبوع . . لأيام . . لساعات
فلست أنا الذي يهتم بالأبد
أنا تشرين . . شهر الريح . . والأمطار . . والبرد
أنا تشرين . . فانسحقي . . كصاعقة على جسدي

تلك هي رؤية للحب،ورؤيا في الحب ، تتولى فيها الصورة اثارة الاحساس بالكون المطلوب والعيش المرغوب. وهي رؤية نافرة مجسمة ناضجة، تامة المعالم، بليغة التعبير، واضحة الدلالات عن كل ما تصبو إليه الذات الشاعرة حين يفجر فيها الحب أقصى طموحاتها لما تتخيله أنه حياة مليئة كاملة ، إنها قصيدة توقعات وتهويمات تبدأ من تطلع أو تطلب فردي لتنتهي الى موقف انساني لايكتفي بأن يشمل الطرف الآخر -المحبوب- والمايمتد بالحريق الى كل ما هو جامد ومتخشب في المجتمع الذي نشأ فيه الطوفان،فاذا بها ثورة أكثر من أن تكون تمرداً .. هي ثورة لأنها تتضمن مفهومات ومواقف تشجب بعناد ويأس كل ما يكبت عواطف الانسان ويلجم انطلاقه الى عالم من التحرر والانعتاق .. ومع أن القصيدة تخلو من أي تفكير منهجي أو منظومة فكرية متسقة ، فهي رؤيا على صورة حدس متدفق بمختلف المشاعر والأحاسيس ؛ مندفع نحو الآخر ونحو مغامرة

معه لا أشهى ولا أطيب . كما أنها تخلو من أي احساس بالزمان كتسلسل منتظم في الحياة، وهي تخرج من الأخلاق التقليدية والرومانسية التقليدية التي تطالب بالوفاء وتتعهد به طيلة الحياة بل وبعد الحياة .. الى الأبد الأبيد .. بل ربما جاء جزء من شدة تأثيرها عن شدة تركيزها على اللحظة العابرة الحرة المنفلتة من كل عقال.. عقال الماضي الشخصي والماضي التاريخي الموروث بما يرسب في اللاشعور من عقد ورواسب تحد من حرية الفرد في أن يحب وأن يضيع ذاهلاً – ولو لساعات – عن كل ما يشده الى الحياة ، ما خلا تجربة الحب ورغبة المحبوب . « فالحب الحقيقي يحرر الذات من ضغط القوى الأخلاقية التي تقيم السدود في وجه عملية اشباع الغرائز »(*). وهو « مشاركة فعالة تتم بين حريتين تمنح كل منها نفسها للاخرى بلا حساب ». ولولا ايمان الشاعر بأنه يتوجه الى ذات حرة يتوجب عليه اقناعها بوجهة نظره وبتصوره عن الحب ، لما احتاج الى كل هذا الكلام والشرح الطويل والتفنن في ضروب القول واصناف التخييل والتلوين للاغراء تارة والاقناع تارة والاثارة والترغيب في حالات كثيرة. فهو إذ يتوجه الى ذات حرة يتوجه بها ويوجهها الى أن تكون أكثر تحرراً .. أن تتحرر من الداخل فتتخلص من عقدها ومخاوفها وترددا‌تها التي زرعها في نفسها المجتمع باعتبار انها امرأة يتوجب عليها ان تظل منكمشة منطوية متحرزة . ان دعوته لها بأن تتحرر هي دعوتها بأن تحب ، فاذا أحبت حباً حقيقياً ضاعت عن نفسها القديمة وعن المجتمع القديم وبدأت في الابحار دون سفينة الى جزر مجهولة وعوالم لم تتشكل بعد .. ولم تستقر على حال ، عوالم شتائية يتعاقب عليها الريح والأمطار وتهطل عليها الصواعق وتسحقها التقلبات المدارية . ان لذع البرد القارس المفاجيء يرعد أعصابنا في بدء مغامرة الضياع هذه التي تبدأ من تحرر المحبوب الداخلي ثم تلقيه في الزمن الخاطف خارج بحران الأبد السخيف ، الى تشرين المتقلب الأطوار ، لتغادره بعد ذلك حراً يفعل ما يشاء ، ان الصور النفسية متوسعة بحيث ينفتح بعضها على البعض الآخر باتساع مستمر : ١– يتحرر المحبوب في داخله من ماضيه ، ٢– يضيع في هوية الحب (ولا أحلى من الرمز لهوية الحب ، بخطوط اليد لأنها تحمل سمات متفردة في كل فرد ، ولأن تسليم اليد اشارة خفية الى الاستسلام) ، ٣– ليس هذا الضياع تجربة أبدية تقع خارج الزمان بل يتم في فترة خاطفة: اسبوع.. أيام .. ساعات ، ٤ – لكن المحبوب في هذه الفترة الخاطفة يعاني أقسى انواع التحولات وأشد التجارب مرارة واقلاقاً وجوى ، ٥ – عند هذا الحد ينتهي عرض الشاعر . تنتهي التجربة فيسترد المحبوب نفسه من الضياع ويترك بعد ذلك لحريته، لمصيره بعد أن

(*) كل ما يرد بين قوسين مقتطف من كتاب الدكتور زكريا ابراهيم «مشكلة الحب».

خرج عن ذاته المصنوعة التي كونها المجتمع وعاش لأيام أو ساعات مع ذاته الأصيلة الحرة التي خلقها الحب وخلقت له أصلاً. وفي النهاية يبقى المحبوب مع ذاته بعد أن ينفصل عنه الحب. ويمضي كل الى سبيله . انها دعوة ليست مغرية ولا جذابة ، بل خشنة قاسية عارية . وهي دعوة تتجنب الوعود بالجنة التي يخلقها الحب مثلما تتجنب الألفاظ المغسولة وتتوجه صريحة مجردة من كل تزييف أو زخرفة تستدعيها الأوهام . ومع ذلك ، ولأنها كذلك ، فهي دعوة شديدة الاغراء الى حد الغواية بسبب ايجازها وتكثيفها وعمقها وصراحتها وعريها وصدقها . انها تشكل تحدياً سافراً من الحب الشاعر للمحبوب ـ المرأة الجميلة الواعية . هي دعوة تتضمن أن الحب تحرر من المجتمع ومن الذات . . إبحار في المجهول دون سفينة مشحونة بالمواعظ والأخلاقيات والتحرزات. وهي تتضمن أن أياماً أو ساعات من الحب تقتضي تحولات قد تستغرق عمراً بأكمله . . وليس هذا الحب ثابتاً أو مستقراً بل قارساً مريراً يعادل في قلقه وزلزلة التحولات الداخلية التي تطرأ على المحبوب. فاذا كان الحب تشريناً تعصف فيه الزوابع والأمطار فان المحبوب بالتحولات التي سوف يعانيها ـ سيقابل تقلباً بتقلب: التقلب الخارجي لدى الحب يقابله تقلب داخلي لدى المحبوب ـ وبذلك يتعادلان . واذن فالدعوة تتضمن أيضاً طلباً بأن يتكيف المحبوب مع قلق الحب : أن يتجاوز المحبوب ذاته المستقرة المطمئنة ويكتسب ذاتاً متحررة حتى تكون قابلة للضياع في تجربة الحب وقادرة على تحمل تقلبات الحب . وكل حب تبادل وكل حب تجاوز . وتجربة الحب مثل رعدة الكهرباء ، تكفيها اللمحة الخاطفة حتى تهز كياننا بأسره ولا تحتاج الى وقت طويل لكي تتم . لذلك يكتفي الحب من الزمان بأيام أو ساعات تظل كثافة الحياة فيها وامتلاؤها وجدتها ونضارتها وتدفعها أموراً لا مثيل لها في حياته، واذن فالدعوة مغرية وجذابة الى حد فريد ومذهل . وليست بقية القصيدة سوى تفنن في اظهار وجوه الغواية في هذه الدعوة الفريدة المذهلة . . وابراز وجوه التحدي التي يواجه بها الرجل الحب الامرأة المحبوبة في المجابهة الخالدة بينهما .

– ٢ –

أحبيني .. بكل توحش التتر
بكل حرارة الادغال .. كل شراسة المطر
ولا تبقي .. ولا تذري ..

ولا تتحضري ابداً ..
فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر ..
أحبيني .. كزلزال .. كموت غير منتظر ..
وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر ..
يهاجمني .. كذئب جائع خطر ..
وينهشني .. ويضربني كما الامطار .. تضرب ساحل الجزر
أنا رجل بلا قدر .. فكوني انت لي قدري
وأبقيني .. على نهديك .. مثل النقش في الحجر ..

انه ما ان يبدأ ـ في المقطع الثاني ـ بتصور هذه المجابهة حتى يتغير الطقس ; كان هو تشريناً ، شهر الريح والبرد الذي يستقبل الصواعق ويتوقعها . غير انه لا يكاد يتحدث عنها الا وتهجم علينا وعليه « حرارة الادغال ، شراسة المطر » جنباً الى جنب مع « توحش التتر وسقوط حضارة الحضر » انه يتصورها امرأة استوائيــة تقابل المناخ القاري الذي يستقبلها ويتوعدها به . فهي التوحش والحرارة والشراسة وهي التتــار والادغال والامطار ، وهي النار والحريق والزلزال والموت الفجاءة . هذا هو جسمها ، هذا هو فعلها ، هذا هو شخصها وكيانها : حركة ودفء ونضارة . وهذا هو وقعها في نفسه : امطار استوائية متلاحقة ودمار وزلزال وصاعقة حامية . وليست صورة النهد العجيب المعجون بالكبريت والشرر الا تتمة لتلك الصور المتلاحقة التي يراد بها ايقاظ احساسنا المتخصص بالحرارة والبرودة على تلك اللسعات المتلاحقة من تصويره لها ولنفسه حتى اذا اختتم ذلك السيل من الأماني الملتهبة بصورة هجوم ذلك الذئب الجائع الخطر أحس بأن هجمات النهد النــاري تتنزل عليه برداً وسلاماً وحيــاة وخصباً « كما الامطار تضرب ساحل الجزر » ، أفرغ المد الاول من تلك الموجة العاتيــة من الصور المتساقطة والأماني النفسية والجسدية والوجودية الملتهفة فاختتم سكون عواطفه بصورة ساكنة سكون « النقش في الحجر » ، متخيراً قدراً من الأقدار التي يندر ان يحصل عليها كائن بشري طال تشرده باحثاً عن قدر ومصير .

- ٣ -

أحبيني .. ولا تتساءلي كيفا ..
ولا تتلعثمي خجلا .. ولا تتساقطي خوفا
أحبيني بلا شكوى .. أيشكو الغمد اذ يستقبل السيفا ؟
وكوني البحر والميناء .. كوني الارض والمنفى
وكوني الصحو والاعصار .. كوني اللين والعنفا
أحبيني بألف وألف اسلوب
ولا تتكرري كالصيف ..
اني أكره الصيفا ..

الحركة الثالثة في القصيدة تأتي أقل انفعالاً وحركة ، ولعل هذه القافية المطلقة التي استخدمها في هذا المقطع من القصيدة تساعد على وقف الانفعال والحركة أو انقطاعها في نهاية كل بيت مما يساعدنا على الترقب وانتظار ما سوف يأتي في البيت الذي يليه لأن طابع المقطع بأكمله طابع نجوى هادئة وحوار مقنع بخلاف المقطع الثاني حيث ينهال الشاعر على المستمعة ـ والقراء ايضاً ـ بسيل جارف من المطالب الانفعالية التي تأتي على شكل صور حسية متتابعة متدافعة يقصد منها وضع القارىء في الحالة المنشودة والبرهان لا على انها ممكنة فقط ، بل على انها تقدم افضل العوالم والحبوات التي ينشدها بشر. كما ان الشاعر ـ كطرف ملح بطلباته ـ يهمه ايضاً ان يظهر ايمانه بالرؤيا التي يرتئيها ولذلك اندفع مع جموح مخيلته وتوفز احاسيسه الى أبعد مايستطيع. والآن وقد أفرغ مافي جعبته من حماسة وصور ، صار عليه ان يتكلم بصوت مقنع ، بعد أن تكلم بصوت مرتفع مثير متحد للأنوثة التي تجابهه. وأبلغ دليل على هذا الانتقال في طبقة الصوت وأسلوب الخطاب تغير التفعيلة الأخيرة في كل بيت من المقطعين الثاني والثالث : في المقطع الثاني كان المطلوب من الايقاع أن يساير سرعة الصور وتسارع اخيلة المنفعلة اللاثبة فكانت التفعيلة الاخيرة من البيت تجيء على وزن «مفاعلتن» اي خمس حركات لا يفصل بينها الا سكون واحد ـ وكذلك الحال في مطلع القصيدة الذي تضمن كل الافتراضات الفكرية والشعورية في القصيدة ، كعادته في معظم مطالع قصائده الهامة ، كقصيدة الحزن ، مثلاً ـ وقد خدمت هذه التفعيلة المتحركة هدفه

الى أبعد حد ، فجعلت الوزن يواكب الايقاع الذي يساير الصور ، وهذه بدورها تفصح عن الانفعال وتتولى نقله وتوصيله الى مختلف حواسنا من سمع وبصر ولمس ومختلف ملكاتنا ايضاً من تخيل وقدرة على ترجمة الصورة الى فكرة أو فهم، ثم جاءت قافية الراء المتحركة وهي حرف يحرك اللسان بأ كمله ، وقبلها الدال في المطلع كذلك ، فجعلت حركة اللسان تقوم مقام المعادل الجسدي لكل الحركات التي توحي بها الصور : وهكذا نجح الشاعر في تحقيق انسجام يكاد يكون مطلقاً بين كل عناصر القصيدة التي تحرك دوافعنا : ولما كانت حركة دوافعنا قد جاءت على صورة استجابة منسجمة متسقة في عناصر السمع والبصر والتخيل مقابل عناصر الايقاع والوزن والقافية ثم الصور الجسية الحرارية والحسية واخيراً الصور التي تدل على التوحش والبربرية والزلزال .. فان القصيدة قد نجحت أبعد النجاح في اخراجنا من موقف القارىء الحايد الى موقف القارىء المشارك المتحيز : وضعتنا الأبيات في حالة « الشروع في الفعل » وهي أقصى غايات النشاط الصوري (١) اما التفعيلة الاخيرة من البيت في المقطع الثالث الذي يقصد به الحوار والنجوى ، مع متابعة الضغط في الاتجاه الاساسي ، فقد جاءت على وزن « مفاعيلن » فتقطعت أوصال الحركة المتلاحقة في « مفاعلتن » وجاءت الألف في القافية المطلقة لتقضي على كل تهدج في الصوت أو لصور جسدي للحركة ، وفي الوقت ذاته حلت محل الصور الحسية البصرية التي أريد بها أن تنقل جواً مداريا للحب تصنعه امرأة استوائية ، صور معنوية «خجل ، خوف ، لين ، عنف » ، وبدلا من الحالات الجسدية في المقطع السابق وردت الآن حالات نفسية تفصح عنها الصور المعنوية المذكورة . وبدلا من صورة التوحش والشراسة والهجوم حلت حالات « التساقط ، التلعثم ، الشكوى » .. فالشاعر إذ أفرغ كل باقي نفسه من تطلعات في المقطع الثاني ، وكأنه وحيد يتكلم وجده ، تنبه الى وجود المرأة المقصودة بالمخاطبة ، خرج من نفسه الوحيدة الجائعة الجامحة وبدأ يتنبه الى حالة المستمعة الوحيدة لدعوته الجائرة الجارحة تلك .. وهي دعوة مخيفة للشاعر ايضاً مثلما هي محيرة للعقل ومربكة للوجدان ، فليس له إذن إلا ان يلغي من نفسها كل مظاهر تلك المشاعر المترددة المرتبكة بتابع هجومه بشكل آخر : لاتتساملي ، لاتتلعثمي ، لاتتساقطي.. ففي الحب يبدأ المرء رحلته دون تحضير مسبق معتمداً على ملكاته الطبيعية : ولأن الحب تحرر

---

(١) راجع ريتشاردز : « مبادىء في النقد الادبي » فصل « المواقف » ص ١٠٩ من الترجمة العربية .

فهو رجوع الى الطبيعة ، الى طبيعة المرء والى طبيعة الحياة — ان طبيعـة المرأة هي وظيفتها ، وان وظيفتها هي ان تكون أمينة لطبيعتها ، واذن فلامجال للخجل أو الخوف أو التردد : « أيشكو الغمد اذ يستقبل السيفا ؟ » حين يرجع المرء الى طبيعته يرجع الى الطبيعة ، يحمل اشكالاتها وتناقضها الديالكتيكي الخلاق، فيضيئ في وسعه عندئذ ان يجمع التناقضات والمتناقضات فتكون المرأة المحبوبة بحراً يضيع فيه المحب وميناء يرسو لديه ويركن اليه ، أرضاً يقيم فيها ويبني بها وعليها ومنفى يغترب فيه ومن أجـله ، صحوا يتنزه في افيائه الوارفة وغضارة جوه المرح واعصاراً يعصف به من كل جانب فيقتلعه ويرميه غير عابئ بشيء لديه . تقول مدام لافاييت : « ان في الحب شيئاً من كل شيء : ففيه شيء من العقل ، وفيه شيء من القلب ، وفيه شيء من الجسد » وليس شيء كالحب بقادر على ان يؤلف بين هذه العناصر التي غالباً ماتكون في حالة تنازع وشقاق . فاللين في الحب ليس نقيض العنف بل مكمل له . . وألف أسلوب وأسلوب في الحب لايتنافر احدهما مع الآخر ولايتناقض بل يتمم أحدها الآخر مثلما يتمم الربيع الشتاء ويتوجه . واذن فالحركة الثالثة مخصصة لأن تعرض طبيعة الحب الرحبة وتناقضاته المبدعة، وتبين ان الحب رجوع الى الطبيعة يفيد التقلب والتجدد والتلون ، لأن الحرية المستعادة تصحب معها التلقائية والليونة الى الشخصية فتتكشف جوانبها المتعددة وتتفجر طاقاتها المتنوعة. أما الإنسان الذي استلب منه المجتمع حريته فانه انسان وحيد الجانب فاقد لتلقائيتـه وليونته وتعدد جوانب النضج فيه بفقدانه لتعدد فعالياته وبسبب الحـد الذي يضعه له المجتمع ضد ممارسته لملكاته . ان التداعي بالتضاد الذي يخلق هذه المقابلة يجعل ختام المقطوعة عاكساً لمطلعها . فبين المرونة التي يوحيها قوله « لاتتساءل كيفا .. » وبين التصلب على اسلوب واحد في السلوك المتكرر تعارض يتضمن كل الفرق الشاسع مابين الانسان المتحرر من داخله بحيث يقدر على ممارسة كل فعالياته والانسان المستعبد لنمط واحد من انماط السلوك المتكرر والممل بسبب تصلبه حسب القوالب التي وضعه فيها المجتمع . هـذه الخاتمة تقوم مقام الترشيح للمقطع الرابع من القصيدة الذي يدور حول المجتمع .

— ٤ —

أحبيني .. وقوليها ..
لأرفض ان تحبيني بلا صوت

وأرفض أن أواري الحب في قبر من الصمت
أحبيني .. بعيداً عن بلاد القهر والكبت
بعيداً عن مدينتنا التي شبعت من الموت ..
بعيداً عن تعصبها ..
بعيداً عن تخشبها ..
أحبيني .. بعيداً عن مدينتنا التي من يوم ان كانت
اليها الحب لايأتي ..
اليها الله .. لايأتي ..

ان الشاعر يرفض النموذج الذي تصلب حسب القوالب التي صبه فيها المجتمع ، لأنه يرفض أصلاً هذا المجتمع ومثله القائمة على الكبت والمداورة والنفاق ، وهو ينطلق من صدامه مع مثل المجتمع من قضية بسيطة ، فالمجتمع يفرض على المرأة ان تكتم عواطفها فلا تبوح بها ... بل ان تكبت رغباتها فلا تمارسها ولا تسعى لاشباعها ، وهو يبدأ بشجب هذه الطريقة في الحياة وخرق النموذج الذي تخلقه ، من زاوية الكتمان والبوح : « أحبيني .. وقوليها » . فالحب الصامت مرفوض لأنه حب يقوم على القهر والكبت .. الحب القديم المليء بالصمت والتأمل وليالي العذاب والوحشة ومناجاة العين للعين والخوف من الرقيب والعاذل والحسود والنصيح .. أسلوب بال من اساليب الحب يرفضه الشاعر وينادي بأسلوب جديد متحرر محرر . وما يجعل القصيدة تعليمية مليئة بالتوجيه – بدلاً من ان تكون ، كما يظهر لأول وهلة ، حواراً منعزلاً عن المجتمع يدور بين الشاعر وحبيبته – هو ان الخلاف بينهما ليس خلافاً في انه يحبها وهي لا تحبه فيسعى الى اقناعها أو استدراجها ، فهما متفقان في انهما متحابان لكنهما يختلفان فيما عدا ذلك .. يختلفان في اجراءات الحب .. في كل تفصيل من تفاصيل الحياة المشتركة التي يمليها الحب . وأول هذه التفاصيل عنوان على كلا الطريقتين المختلفتين في الحب : الحب الصامت الذي يؤدي الى الكبت والمعاناة ، والحب المتكلم الفعال الذي يستعين في سبيل سعادته بكل ملكات النفس وفعاليات الجسد . فهو منذ ان يطلب منها ان تبوح بحبها ولا تخجل يقرر لها ان تغادر نفسها القديمة التي صنعتها لها «بلاد القهر والكبت» أو« مدينتنا التي شبعت من الموت » . في البدء كانت الكلمة ، والانسان الحر يستخدم الكلمة تمهيداً أو

تبريراً لاستخدام قواه كلها وفعالياته كلها ونوازعه كلها . اما اذا افترضنا انه في البدء كان الصمت ، فالانسان الصامت انسان يكبت عواطفه ويكبح جماح انفعالاته ويكتم ميوله ونزعاته حتى عن نفسه ، ويقضي عمره في حبس انفعالاته ومجاهدة عواطفه وقتل غرائزه . اذا أدركنا الفارق بين هذين النموذجين عرفنا كيف تسير القصيدة في ذهن الشاعر : فهو ينظمها وفي ذهنه رفض النموذج المتكتم الكابت والمناداة بالنموذج البواح الفعال. هذا الادراك وحده يساعدنا على ادراك النمو العضوي للقصيدة وتماسكها الداخلي وترابطها الصوري . وهو وحده يبرر وصفنا لها بأنها ذات صور متوسعة ، فالمقطع الثاني من القصيدة ليس عرضاً لألوان اللذات التي تستطيع المرأة ان تقدمها للرجل ، بل هو عرض لأنماط من السلوك النفسي والجسدي لا تستطيع ان تقدمه المرأة الا اذا كانت متحررة . كذلك فان المقطع الثالث شجب لصورة التقليدية للمرأة المحبة الخجلى الوجلة السلبية ، اما المقطع الرابع فيفتح القصيدة على الخلفية الاجتماعية التي تصنع من المرأة كائناً سلبياً خجولاً متردداً . وهذا الهدف الاجتماعي الخفي والبارز هو الذي يجعل الصور في القصيدة صوراً غائمة غير محددة . فبعد المقطع الاول تغم دلالات الصور وتغمض . صحيح انها تصبح اكثر ايحاء ، ولكن لماذا ؟ الجواب هو انها تظهر الانفعالات الفردية لكنها تخفي الخلفية الاجتماعية الكامنة وراءها في ذهن الشاعر . في المقطع الثاني اذن تأتي الصور تبشيرية ، ولهذا فهي تنفر من التحديد . في المقطع الثالث مناقشة ومقارنة ، فالصور محددة كلما توجهت الى الحالة المشخصة « لا تتلعثمي خجلاً » وهي غائمة كلما توجهت الى المستقبل « كوني الأرض والمنفى » ، أو هي مجازية حين تعرض الحاضر « لاتتساقطي خوفاً » وهي استعارية كلما تطلعت الى المستقبل « كوني البحر والميناء » وذلك لكي تلحق بكل الاستعارات التي تصنع جواً تبشيرياً في المقطع الثاني . اما المقطع الرابع فهو مقطع رمزي ، يسعى فيه الشاعر بقوله « وأرفض ان أواري الحب في قبر من الصمت » الى اثارة ذاكرتنا التاريخية يوم كان وأد البنت في قبرها خير وسيلة لدفع العار ، أو يوم ان صار قتلها ودفنها علامة على سلامة الشرف الرفيع من الأذى .. والصور في هذا المقطع منسقة بشكل متدرج ومتناظر ، فالحب بلا صوت لا ينشأ الا في بلاد القهر والكبت . والحب الموارى في قبر من الصمت ينشأ في المدينة التي شبعت من الموت . هذا هو التناظر ، اما التدرج فيظهر من معاني الأبيات التي تتحلى بالوضوح لأنها تتكلم عن كون موجود ولا تبشر بصيرورة لما توجد بعد . وعلى كل حال ، فهو

يختم المقطع الرابع بنهاية تقول ، ان المدينة التي لا يأتي اليها الحب هي مدينة لا يأتي اليها الله ، فالحب حرية والله محبة .

- ٥ -

أحبيني .. ولا تخشي على قدميك – سيدتي – من الماء
فلن تتعمدي امرأة .. وجسمك خارج الماء
وشعرك خارج الماء .
فنهدك بطة بيضاء .. لا تحيا بلا ماء ..
أحبيني .. بطهري .. أو بأخطائي ..
بصحوي .. أو بأنوائي ..
وغطيني ..
أيا سقفاً من الأزهار .. يا غابات حناء
تعري ..
واسقطي مطرا
على عطشي وصحرائي ..
وذوبي في فمي .. كالشمع
وانعجني بأجزائي ..
تعري ..
واشطري شفتي الى نصفين ..
ياموسى بسيناء ..

★ ★ ★

وإذن فالشاعر يبين للمرأة التي يحب حالة اللاحساس – التابو – التي يفرضها المجتمع ويقيد بها حركة افراده . والشاعر يرفض هذا التابو ويدعوها الى الخروج عليه ، فالحب

— كالأبحار — لايتم إلا اذا ألقى المرء جسمه كله في الماء دون تحرز ولا تحوط — أما هاته النسوة البورجوازيات اللواتي يسبحن ويبقين شعورهن جافة خارج حوض السباحة فانهن لايسبحن بل يستعرضن اجسامهن ويستعرضن الماء .. لكنهن يبقين بلا تجربة حقيقية في مصارعة الماء ومعاناة التجربة . والشاعر يريد لفتاته ان تستسلم للتجربة وان تسترسل في بحرانها دون حذر ولا خشية : يريدها ان تتعمد في تجربتها الجديده فتخلق بإيمانها خلقاً جديداً . وتأتي كلمة « تتعمدي » للايحاء بالجو الديني — الاجتماعي الجديد كتتمة وختام التبشير بالمجتمع الجديد الذي تنادي به القصيدة مع شجبها للمجتمع القديم وقيمه . فصورة الماء في المقطع الأخير كصورة الأمطار في المقطعين الأول والثاني ، هي دلالة على المجتمع — ولكن في حين أن الأمطار تأتي صورة للمجتمع الجديد ورمزاً لحيويته وخصبه ، تظهر صورة المجتمع الجديد على انه ماء ممتد متصل ، شأنه كشأن المياه المعروفة . ويبقى النهد في القصيدة رمزاً للأنوثة ، إلا أنه في المقطع الثاني رمز وثاب هجومي — لأنه مثل الأمطار ، رمز للحياة الجديدة — وفي المقطع الخامس رمز للانوثة التي تريد ان تخرج من المجتمع القديم لتتعمد بماء التجربة وتدخل في المجتمع الجديد . وان الماء في الحالتين رمز للحياة ، لكنه حين يكون مطراً يكون رمزاً للحياة اللاهثة العنيفة ، وحين يكون ماء ممتداً يكون موقف البشر منه هو الذي يحدد معناه : فالذين يعيشون خارج الماء يعيشون خارج الحياة ، والذين لايلامسون الماء ولا ينغمسون فيه يعيشون بعيدين عن الحياة الحقيقية ، أما الذين يلقون بانفسهم الى الماء ويرسلون اجسادهم في برودته وليونته وبلله فهؤلاء وحدهم يحظون بالمعمودية في الحيـــاة الجديدة ويستحقون ان يخوضوا التجربة التي لاتتحقق معجزتها للمرء إلا اذا جازف بكل شيء ليكسب كوناً جديداً وحياة جديدة مقدسة . ان المـــاء في القصيدة رمز مقدس للحياة والخصب ، أما الشاعر فيرمز الى تحرره بالرياح والانواء التي غالباً تصاحب الامطار وتسبقها . واذن ، فالمقطع الخامس يكاد لايبدأ الا وقد تبلورت الرموز في القصيدة لتحقق التقابل بين العيش القديم خارج الماء وبين المعمودية في الماء ، بين اللامساس وبين المعمودية ، بين العبودية والخوف وبين الانعتاق والحرية .. في هذا الجو من الطقوس والشعائر من الامطار والأنواء والخلق والخصب تتم ولادة جديدة للمحبوبة في كون جديد فتتنزل عليه من السماء أمناً وسلاماً وأزهاراً وغابات وعريا هو ري وطراوة وحلاوة .. وعبر تلاحم اجزاء الطرفين المتجاورين وذوبان الجسد بين العاشقين وتبادل الكيـــانين العاريين يجترح الحب معجزته الكبرى ويبلج الخلاص ، ويتبدى طريق للوجود الحر وللحرية الخلاقة . ان صور الاتحاد بين الشاعر والمحبوب

تجمع الى القدسية ـ التي تأتلف مع المعمودية ـ الحركات الرمزية للقاء الأبدي بين الرجل والمرأة في صورة كشف يبهج الوضاءة مرتعش السطوع ، حمل الخلاص في فجر التاريخ الى ارادة قبيلة كانت تصبو الى الخروج من أسرها الى تيه الحرية ، وهو ما يزال قادراً على اجتراح المعجزة الى امة عريقة ، اذا جمعت ارادتها وتوجهت بها من جديد شطر ذلك المثـل الأعلى المنشود . ان الصورة الاخيرة بماثلتها لمعجزة انشطار البحر امام موسى لتحمل كل معاني النبوة والقداسة ، فضلا عن انهـا تعيد الى فعل الامر « تعري » كل ما شحنت به القصيدة من رموز مغـادرة النفس القديمة والمجتمع القديم ورموز الولادة والتحرر الطليق وطقوس الخصب والماء والتجدد واندماج المرأة بالرجـل عبر الجنس والحب والحرية .. فاذا غادرنا ذلك الفعل المشحون انبثقت امامنا النتيجة المرتجاة على صورة كشف صوفي اسطوري قل مثيله في الشعر الحديث .

٢ ـ تنويعات موسيقية عن امرأة متمردة

ان تطور الشاعر نزار قباني في ديوانه الاخير « اشعار خارجة على القانون » يستدعي وقفة نقدية تعالج القصائد من زاوية طريقة ترشد الى تذوقها ، لأن هذا الديوان من أصعب شعره وأكثره امعاناً بالبساطة المموهة (بكسر الواو) .

فقصائد الديوان تبدو للنظرة العجلى التي لاتقرأ الكلمات الا كمفردات لاتركب جملة مفيدة ، استمراراً للقاموس القديم ذاته في وصف الجسد الأنثوي والتغني بالاشواق القديمة ذاتها . غير ان هذه النظرة السطحية تؤدي الى نتائج تافهـة من ناحيتين ، الأولى هي أن القصيدة ليست مفردات بل وليست صوراً بل هي انفعال يؤدي الى موقف . والناحية الثانية هي أن أدعياء النقد فقط هم وحدهم الذين يحكمون على الشعر بموضوعه أو بصوره ، بعد أن يعزلوهما عن غايتها في توصيل الانفعـال وتشكيل الموقف .

غير ان نظرة تستبعد الانسياق مع الانطباع الاول السطحي ، وتعتمد المقاييس العلمية في النقد والذوق المدرب في البصر بالشعر تكشف عن قفزة جديدة حققها نزار قباني في شعره ، سوف تضيف الى مجموع تأثيره في الشعر العربي رصيداً ضخمـاً يندر ان يبلغ الى مثله شاعر آخر . فقد اقتصر تأثير نزار قباني في الشعراء المعاصرين على

نواحي الغزل من جهة ، وحسن تناول الموقف — أي طريقة العرض — من جهة أخرى ، مثلما ان مفرداته المتجددة قد أغنت قاموس الشعر العربي [بحساسية] مرهفة شفافة تجاه الكلمات .

غير ان الجديد في الديوان الجديد هو التوصل الى مواقف مبتكرة] لم يعرفها الشعر العربي من قبل ، ولم يتوصل اليها أي شاعر عربي حتى الآن . وهذه المواقف المبتكرة هي التي استلزمت طرائق مبتكرة في التعبير استجاب لها الشاعر استجابة كادت ان تكون كاملة ، دون ان يغمض مغزاها على القراء

وفي هذا الجمع بين القدرة على الابتكار والقدرة على الافهام ميزة عظمى تضاف لحساب الشاعر وتفرده بمكانة فضلى بين كبار الشعراء المعاصرين الذين ينقسمون بين فئة تستطيع الابتكار وتعجز عن التوصيل ، أدونيس مثلا ، وفئة تتملك زمام التوصيل — أي الاسلوب المفهوم في الشعر للقارىء المتوسط — لكنها ضعيفة الامكانية على الابتكار ، صلاح عبد الصبور مثلا ..

ولعل قصيدة « تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة » ان تكون القصيدة التي حملت أكثر مالدى الشاعر من ابتكار ، فتعرضت بالتالي الى أكثر مايكن من سوء الفهم ، نتيجة انعدام الحساسية النقدية لدى معظم من تعرضوا لها من أدعياء النقد . ونحن هنا لاتهمنا آراؤهم الا بمقدار مايتاح لها من احتكاك بسواد القراء فتجعلهم ينحرفون بفطرتهم عن التذوق السوي والفهم السليم للشعر مما يحول دون تطوره في وجدانهم بمثل ماتطور في وجدان الشعراء المجددين . فالقصيدة شريط ملون يمثل احساس الشاعر بمنظر نهدين عاريين . لكن الكلام عن الشعر يعري الشعر من رونقه . ومن الأفضل ان نترك القصيدة تتحدث عن نفسها . ثم نأخذ بالدراسة العناصر التشكيلية فيها ، أي مواد بنائها وطريقة ذلك البناء . فالقصيدة خمسة مقاطع تتسلسل مطالعها بحيث يحدد كل مطلع نوع الاحساس المعروض .

— ٥ —

كان نهداك مليكين عظيمين
وكانا يحكمان البر والبحر

وكان العدل موفوراً
وكان الخبز موفوراً
وكان الشعب يدعو للمليكين بطول العمر ..
في كل الميادين .. وفي كل التكايا ..
وأنا من حسن حظي انني ..
عاصرت نهديك ..
وقدمت ولائي لها ..
مثل ملايين الرعايا .

المقطع الخامس والأخير هو بيت القصيد والجديد فيه ، لذلك نقلناه بأكمله لنطلع القارىء على الهدف من القصيدة والموقف الذي يتخذه الشاعر في نهاية الانفعال . فهو يريد أن يقدم ولاءه للجمال والصحة والتوازن والخير الوفير .. شأنه في ذلك شأن بني البشر اجمعين في اعجابهم بالجمال وتوسمهم لما يمنحهم من فرح وانطلاق واحساس عميق بالرغبة في الحياة وتوفير افضل السبل للتمتع الشريف والمنصف بمباهجها. ان هذا الموقف الانساني تقدمي في صميمه – تقدمي بمعنى انه يؤكد دور الجمال في حياة الناس ويؤيد حقهم في التمتع به وتذوقه .

وللتوصل الى بلورة هذا الموقف كان على الشاعر ان يصوغ احساسه بالجمال صياغة تحمل الينا صوراً عن ذلك الجمال المؤثر ، فجاءت صور المقطع الاول عرضاً عاماً لحالة الشاعر وهو يتلقى تلك المؤثرات بالجملة . يبدأ المقطع الأول بهذا البيت :

– ١ –

كان في صدرك ديكان جميلان
يصيحان كثيراً ، وينامان قليلا ..

فهو يريد أن ينقل الينا احساسه بقلق النهدين وتوفزهما المستمر فشبهها بديكين لا يستقران ، وقد نبهاه اليها بكثرة حركتها – فعبر عنها بالصياح ، ناقلا الحركة الى صوت على سبيل المجاز الرمزي .

وبناء هذا المقطع يحدد بناء بقية مقاطع القصيدة من حيث هي عرض للتفاعل

المستمر بين المشهد والمشاهد ، فهناك باستمرار عرض المشهد من خلال احساس معين ، يتلوه تصوير للشاعر متأثراً بما يرى :

أنت نامي .. فأنا من يوم ميلادي بلا نوم
واعصابي كأسلاك من القش . .
ووجهي كقصاصات المجلات القديمة ..
ما احترفت القتل من قبل .. ولكن
سمك القرش الذي يقفز من خلجان
نهديك البدائيين يغريني بتنفيذ الجريمة

الشاعر يريد ان يصور ضعف اعصابه فوصفها بأنها « أسلاك من القش » إشارة الى انها سريعة الاشتعال . وأما الوجه الذي شبهه بأنه « كقصاصات المجلات القديمة » فلنا ان نتخيله بأنه وجه هرم متعب مما توالى عليه من صنوف الانفعال والاهمال والوقت الطويل . واذا كان افتتاح القصيدة بصورة غريبة ، هي تشبيه النهدين بديكين فانه ينهي المقطع الأول بصورة اكثر غرابة شبه فيها الصدر ومايقفز منه بسمك القرش . وسبب ذلك ان سمك القرش معروف بقوته وسرعة قفزه ، كما ان لون لحمه ابيض ضارب الى الحمرة ، فهو لون زهري جميل . كذلك فهو مشهور ببطشه وسرعة فتكه : كل هذه التأثيرات يقصد الشاعر ان تتداعى الى ذهننا بمجرد اشارته الى سمك القرش والجريمة. انه يريد ان يعطينا الانطباع باللون والملمس والحركة والمصير ، بصورة واحدة مختصرة ، تعادل اللمحة الأولى المختصرة التي ثبتت الانطباع في ذهنه وفتحت جروح الشعر في نفسه .

- ٢ -

كان في صدرك جقلان من القطن
وكان البرنس الاحمر مفتوحاً من النصف
وجرحي كان مفتوحاً من النصف . .

المقطع الثاني يصور الانتقال من الجو العام للمشهد الى تأثير ناحية واحدة منه ، هي

ناحية السعة : الصدر الواسع مثل حقلين من القطن . زاوية النظر الفتحة الموجودة في البرنس الاحمر . وزاوية الشعور هي ذلك الشرخ الذي أحدث التصدع في مشاعره من المشهد اياه . في هذا المشهد تترامى رغوة الصابون ـ ومنظرها الابيض وملمسها الناعم في مثل تأثير القطن ـ على كل المرئيات وتتشكل على صورة طوفان يجرف المشاعر :

.. وكانت رغوة الصابون واللاوند
تجتاح البراويز ، وتجتاح الثريات ،
وتجتاح مساماتي ، وترميني على الارض شظايا . .

فهذه الصورة المتوسعة توازي الصورة المتوسعة للحقلين من القطن ، وتزيد عليها في حركيتها من حيث انها طوفان كاسح ورعدة كصاعقة الكهرباء تنفض من يمسها وترميه بعيداً مشتتاً متناثر الاجزاء . .

ـ ٣ ـ

كان نهداك خروفين صغيرين . .
وكانا يأكلان العشب من صدري . .
وكان الصوف من كشمير منثوراً على وجهي
وقمصاني .. وفي كل الزوايا..

المقطع الثالث ينقل الاحساس بالنعومة . والاحساس بالنعومة يثير على الدوام في النفس نوعاً من الرعشة والتحبب ، ومن هنا جاءت صفة « صغيرين » لكي تحول صورة الخروفين من صورة مرئية الى صورة ملموسة محببة ، ونقلت الينا عاطفة الحنان صورتها وهما « يأكلان العشب من صدري » .. ثم امتد الاحساس بالنعومة لينتشر بالتدريج من مسامات الشاعر الى « كل الزوايا » .

اما الشاعر الذي تركناه في المقطع السابق « مرمياً على الارض شظايا » ، فان الاحساس بالنعومة لم ينقذه مما كان فيه بل زاد في تشتته وذهوله :

كنت كالبللور مكسوراً على الارض
وكانت قهوتي تشربني
والبرنس المبتل بالماء يناديني
ويهديني .. ملايين الهدايا

فالصورة المعكوسة « كانت قهوتي تشربني » تأكيد على الذهول والتشتت في الصورة السابقة لها ، مثلما انها تقوم بوظيفة المقابلة بين الشاعر المشتت وبين الحسن المجمع المتمركز في البرنس الذي يحوي « ملايين الهدايا » .

— ٤ —

كان نهداك حصانين بلا سرج
وكانا يشربان الماء من قعر المرايا

المقطع الرابع يعرض الاحساس بالمتانة والتماسك والاكتناز . وليس كالحصان رمزاً لها . غير أن « حصانين بلا سرج » اشارة الى ان النهدين مازالا على عهد الفطرة والبكارة ، غير مروضين . وهذا يزيد من المتانة والتماسك فيها ، كما أنه يعطف على فكرة الصغر التي وصف بها الحروفين . أما الصورة الثانية فهي صورة متضاعفة الى مالانهاية : صورة تحمل الصفاء والرونق والاشراق في اللون الناضر المحيط بالنهدين . ن هذا المقطع من أغنى مقاطع القصيدة ، وأكثرها اشتباكاً بصور القصيدة كلها :

آه لوقدمت لوزاً للحصانين ..
وتيناً وزبيباً ..
آه ، لكن ، هاجرت مني يدايا

فهذا البيت يثبت الصورة الاساسية للشاعر فيالقصيدة : صورة المشاهد المشدوه غير القادر على الحركة ، فضلاً عن تثبيت صورة الحصانين كتشبيه . وهو في الأبيات الأخيرة يرشح للمقطع الخامس بالصور التي تفيد الايحاء به :

شهوتي سيف حجازي

ونهداك كأرض الروم
من مات على أسوارها
كفر عن كل الخطايا

فهذه الصورة « الجهادية » يقصد بها التمهيد لكل الصور الواردة في المقطع الخامس .. هذه الصور التي تكشف موقف الشاعر بعد أن خاض شق الانفعالات التي يحدثها الجمال في النفس ، دهشة ونعومة وتخديراً ، ثم توقف ليقدم ولاءه للجمال والصحة والتوازن والخير الوفير . ان المقطع الخامس يعرض الاحساس بالتوازن بين النهدين الجميلين . وهو يعرض هذا الاحساس متلاعباً بفكرة « العدل » كتعادل وكاجراء قضائي . وهو يستخدم تشبيه « المليكين » اشارة الى الرفعة ثم يتابع فيصفهما بالعظمة والعدل والوفرة . مما يؤلف عاملا مشتركاً بين المشبه (النهدين) والمشبه به (المليكين) – وهذه هي مهمة التشبيه وتفريعاته من استعارة وكناية ورمز ، باعتباره « يؤلف بين افكار مختلفة » كما يقول عزرا بوند . مايهمنا في هذا المقطع هو ان الشاعر ، بعد أن مهد بالصور « الجهادية » لجو شرقي مترف وثير فخم ودموي ، عرض هذا الجو على صورة الرفعة الملكية وأبهتها ثم صور « الشعب » أناساً يبتهلون لهذه الأبهة والعدل والخير الموفور ، لكي ينتهي بعد ذلك الى بلورة موقفه بأن يقدم ولاءه ويعرض طاعته – شأنه شأن « ملايين الرعايا » .

ان القصيدة تدور حول المقولة الكلاسيكية التي ترى بأن « الجمال خير والخير جمال » ، وأن ليس للانسان امام هاتين القيمتين إلا التسليم والطاعة وتقديم الولاء . ان الحركة الطقوسية التي يبني بها الشاعر قصيدته في تقديم الولاء للمليكين العظيمين هي خير تمجيد للجمال وعبادة للجمال في المذهب الانساني – الجمال الذي لايقتصر على انه يبعث الرضى في النفس وانما يقودها الى محبة الخير وممارسته . هذا المذهب يولد اخلاقاً تفترق على طول الخط عن الاخلاق البورجوازية وتختلف عنها في ان الاخلاق البورجوازية أخلاق مؤسسات تتجه نحو الثبات والاستقرار ومن ثم التصلب والتملك . أما الاخلاق الانسانية فهي خلقية اللحظة العابرة والزمان المتطور والعفوية التلقائية التي تمجد كل ماهو ذاتي ، طبيعي ، متحرر ومتسامح .

إن الاخلاق العربية في مرحلتها الراهنة ، في ابتعادها عن فطرة الانسان ، تراوح بين التصلب .

الخلقي والنفاق الاجتماعي، وكلاهما يؤدي الى الآخر. يؤدي الى الادانة والى التصرف في الخفاء والى النميمة والوشاية والاختلاق. صحيح ان النظرية الثورية في الثورة العربية تدعو الى ثورة خلقية تضع الاخلاق الفردية والاجتماعية على محك المناقشة والتغيير، إلا أن الثورة العربية المعاصرة تركت ثغرة في بنائها النظري كان على الشعراء ان يملؤوها باحلال التسامح محل الادانة، والليونة مكان التصلب، والتلقائية بدلاً من التقليد. وليس اصلح من شعر كبار الشعراء المعاصرين لهذه المهمة، ويأتي شعر نزار قباني بأبعاده الجمالية والاجتماعية في مقدمة الشعر الذي يؤثر تأثيراً مباشراً على سلوك الأجيال فيزودها بما يقوي حسها الغريزي بحقها في الحرية والحب واستعادة المبادرة الفردية تجاه الشؤون التي كان المجتمع التقليدي والأسرة الابوية يدعيان حق التصرف بها، في عهد الاقطاع أولاً ثم في فترة سيادة الأخلاق البورجوازية.

تتمثل الاخلاق البورجوازية بعبادة التملك، ويرد عليها المذهب الانساني من خلال الشعر بعبادة الحرية. وعلى حين تنظر هي الى المرأة على أنها سلعة تقدر بحسب امكانات التمتع بها، وتنظر الى جمالها — والجمال عامة — على أنه مجموعة صفات خارجية يمكن قياسها ووزنها، ينظر المذهب الانساني من خلال الشعر الى المرأة على أنها مخلوق حر يقدر بحسب امكاناته في النمو والتطور، وينظر الى جمالها — والجمال عامة — على انه مجموعة من النسب والعلاقات الداخلية بين اجزاء مكونة لكل موحد لا تحقق لها الا به. وبينما تحيل الاخلاق البورجوازية المرأة الى جمال، والجمال الى متعة، والمتعة الى تملك واستهلاك، يحيل المذهب الانساني المرأة الى حرية، والحرية الى جمال، والجمال الى تأمل ونشوة يؤديان الى المزيد من الحرية. بهذا المعنى وحده يجب ان نفهم سعي نزار قباني الى التحرر والتحرير. نزار قباني ليس شاعراً اجتماعياً يعمل معقب معاملات لتوظيف المرأة في الشركات أو دوائر الدولة، وليس مصلحاً قانونياً ليترأس مظاهرة تطالب للمرأة بحق الانتخاب أو حق النيابة — ولكنه شاعر انساني يسعى أولاً الى تحرير المرأة من داخلها، يحررها من التصلب الموروث ومن التيبس الموروث كي تورق وتزهر:

كوني امرأة .. يا سيدتي
تطحن في نهديها الشهبا ..
كوني رعداً .. كوني برقاً
كوني رفضاً .. كوني غضباً
خلي شعرك يسقط فوقي .. ذهباً .. ذهبا ..

خلي جسمك فوق فراشي
يكتب شعراً .. يكتب ادبا ..

ومن المعلوم أن حالة الكتابة هي حالة الحرية المطلقة التي تختار حدودها بحسب طبيعتها . وهو يريد أن يتحرر – ويحرر الرجل من استعباد المرأة له ، على اعتبار أن المستعبِد والمستعبَد يرتبطان بعلاقة العبودية :

اتركيني .. حتى أفكر فيك ..
وابعدي خطوتين كي اشتهيك

لا تكوني حبيبتي رغم أنفي
فالبقـــاء الطويل لا يبقيك

استعيضي عني .. بأي كتاب
أو صديق ، أو موعد .. ارجوك

فالتحرر الداخلي لكل من الرجل والمرأة هو وحده الكفيل بانشاءعلاقة متحررة تعيد للانسان مرونته وتلقائيته بحيث يتخلى عن الأنانية المستعبدة والأثرة المتملكة . ان الحرية هي القيد الوحيد للقلب البشري ، وهي العقد الفردي والعقد الاجتماعي القابل للتنفيذ دون تعسف ولا تكالب . وما قصائد مثل « الالتصاق » و « الاستحالة » و « حبوب منومة » إلا نداء قوي مؤثر يفيد بأن علاقة الحب ليست علاقة تملك ولا احتكار ، وأن تخفف كل طرف من القيودالتي يفرضها الطرف الآخر هو الضمانةالوحيدة من السأم المنهك والاعتياد الخانق :

.. وأنا اعرف طعم العرق المالح يجري من مساماتك ،
والجرح الطفولي على ركبتك اليسرى ..
وهذا الوبر النامي على سلسلة الظهر .. كأسلاك الحرير ،
والدبابيس التي ترقد في شعرك ،
والعطر الذي يستعمل السكين في الاقناع ،
والنهـد الذي يحترف القتل وجاهياً ..
وما زال على القتل صغير ..

ان هذه الأشعار لا تفصح عن ولع فوضوي بالنزوة الفردية والمتعة العابرة بقدر ما تبين بلغة الحب ، أن الحب الذي يختنق في زنزانة التملك وأنانية الحواس يعيش وينمو تحت الريح والشمس والمطر :

ارفعي الأغطية البيضاء .. فالحر شديد
وفمي يمتليء بالسمك الميت واللحم القديد
لم يعد يبهرني شيء .. ولا يدهشني شيء ..
ولا ادري اذا كنت .. شقياً ام سعيد ..

ان هذا الرأي في الحرية ، وهذا المذهب في عدم التملك ، يؤثران تأثيراً شديداً في صميم التكوين والتصور الشعريين لديه. ان جميع المسميات تغدو في القصيدة أموراً عابرة تمر كما تمر الغيوم ، ولا يبقى في القصيدة غير الشاعر والمرأة المخاطبة — لا يبقى سوى الانسان . ولو رجعنا الى الصور في قصيدته « تنويعات موسيقية عن امرأة متحررة » لوجدنا ان الشاعر يذكر الديك أو سمك القرش أو الحصان مجرد ذكر ينتقل بعده الى المغزى الذي يريده منه. انه يشير الى الشيء مجرد اشارة — وقد أكثرنا في تحليلنا للقصيدة من استعمال مصطلح « اشارة » لترسخ في الذهن مغزى هذه الكيمياء الشعرية — للتدليل على انه يشير الى الشيء ويريد منه صفاته دون أن يريده لذاته. وهذا ما يجعل شعره اشارات الى صفات في اشياء فيزيده غنى — لأن عدد الأشياء محدد أما الصفات التي يمكن ان توحي بها أو تشترك بها مع غيرها فغير محدد . فقد رأينا ان صورة النهدين أمكن للشاعر ان يشركها مع الديوك في التنبه واليقظة ، ومع سمك القرش في اللون والحركة ، ومع حقل القطن في اللون والسعة ، ومع الخروفين في النعومة ، ومع الحصانين في القوة والتماسك ، ومع المليكين العادلين في الاتزان والتعادل ..

إن الشعر اشارة تمر بالأشياء لتفجر صفاتها، لكنه يحمل هذه الاشارات الى حيث يريد الوقوف : عند المعاني الانسانية والقيم الطبيعية النبيلة والمتحررة من أسار التملك . اذا نظرنا وفق هذا المفهوم الى « قصيدة التحديات » أدركنا كيف يضع الشاعر كل ترف الدنيا تحت قدمي الشعر الذي هو اكتشاف للجمال :

أتحدى كل من جاؤوك ، يا سيدتي ، من آسيا
بصناديق الحلى ، وقوارير العطور .
فمن الصين الأواني .. ومن الهند البخور .

اتحدى كل من جاؤوك من افريقيا
بصنوف العاج ، او جلد النمور
واشتروا حبك يا سيدتي بخرافي المهور ..
اتحداهم جميعاً ان يكونوا اكتشفوا
كيف تغفوا بين اهدابك آلاف الطيور
او يكونوا اقتنعوا ..
ان نهديك يدوران كما الشمس تدور ..

ان ابلغ دليل على أن كل الأشياء المذكورة قد وردت بمعرض الاشارة لتشكيل جو الترف، هو ان الشاعر يعرضها عرضاً سريعاً ليثير في اذهاننا مغزاها دون أن يتوقف أو يريدنا أن نتوقف عند أي منها وقفة المتملك أو المتأمل، حتى إذا وثق من أنه أثار في نفوسنا هذا الجو ، بواسطة اشاراته العديدة المتكررة الى عشرات الأشياء المترفة ، أزاحها بضربة واحدة من مجال انتباهنا ليركز على بديهة أن الحب لا يشرى بالأشياء النفيسة ، وأن الجمال والحب هما من حق الانسان القادر على اكتشاف الجمال وخلقه ، وتلقي الحب وتعاطيه . هذا الموقف ذاته هو الذي جعله يقدم ولاءه للجمال والصحة والتوازن والخير الوفير ، وهو الذي دفعه الى تمجيد الجمال وما يبعثه في النفس البشرية من فرح وانطلاق واحساس عميق بالرغبة في الحياة وتوفير أفضل السبل للتمتع الشريف والمنصف بمباهجها.

ان شعر نزار قباني هو شعر الاشارة والبناء المتنامي عبر ايقاظ الحواس بجمال الأشياء – أو قبحها – لتركيز الانتباه على كل ما من شأنه أن يعلي مكانة الانسان وحريته . وهو يستخدم في سبيل ذلك المنهج الشعري المعاصر في استخدام الاشارة لتكوين الصورة وإثارتها في نفوسنا . وصوره أصيلة منتهى الأصالة ، بمعنى أنها تركيب مبتكر خاص به ومنسجم مع العرف العالمي للصورة في الشعر المعاصر.. هذا العرف الذي دفع شاعراً مثل عزرا باوند الى أن يصوغ كل الشعر العالمي في قصيدة واحدة متسلسلة عكف على نظمها خلال عشرين عاماً ، معتمداً على ما يترجم من الشعر العالمي في كل اللغات الى اللغات العالمية المعاصرة . أما هؤلاء الذين يسوقون بين الحين والآخر قصائد للشعراء المعاصرين الأجانب ثم يزعمون أن شاعراً كنزار قد تأثر بها أو نقلها فانهم يقومون بمصادرة لا يرضى عنها الضمير . إذ ماذا نعني بقولنا أن جبران شاعر رومانسي وسعيد عقل رمزي والبياتي – أحياناً – سريالي أو واقعي ؟ ألا نعني ان هؤلاء متأثرون في نتاجهم بنتاج مدارس

الغرب في الشعر والنقد ؟ فكيف يباح لكل الشعراء من التأثر مالا يباح لشاعر بعينه ؟ ان مسألة الأصالة في الانتاج الأدبي – في البلدان المتخلفة خاصة – لم تعد تعني اكثر من قدرة الشاعر على أن يبتكر ضمن عرف حددته مدرسة أوروبية ، ابتكاراً تتمثله لغته ويتماشى مع الموروث من أدب الأجداد . ولو نظرنا الى شعر نزار ضمن هذا التحديد لوجدنا أنه في طليعة المبتكرين بسعة ثقافته الشعرية وتمكنه من تفجير أجمل الأنغام الشعرية وأقربها الى الأذن العربية ضمن حدود الايقاع اللغوي ، الحديث منه والتقليدي ان قراءة متذوقة للايقاع الموسيقي في شعره تبين الى أي حد يتمكن نزار من العزف بالكلمة الشعرية على أوتار العروض العربي . ولا بأس من أن ننهي الدراسة بمقتطف موسيقي من قصيدة « بيروت والحب والمطر » :

انزفي كالجرح في الثدى ..
امنحيني روعة الاحساس بالموت .. ونعمى الهذيان
عندما تمطر في بيروت
تنمو لكآباتي غصون . ولأحزاني يدان
فادخلي في كنزة الصوف ونامي
نحن تحت الماء ، يا نخلة روحي .. نخلتان ..

★ ★ ★

يمثل هذا الشعر نطمح الى تلطيف المناخ النفسي للمواطن العربي ،ونهذب من نظرته المتشددة الى السلوك الفردي والحرية الداخلية، والحياة الخاصة . ويمثل هذه المشاعر نوسع من أفق المواطن عساه ا نسدل الستار على ابشع فصل من فصول الحياة الاجتماعية المقيتة ، التي تجعل سلوك الآخرين مضغة تتناقلها الأفواه فتسيء الى طهارة القلب البشري . كما أننا بهذا الأداء وأمثاله نتطلع الى الترقيق من حواشي اللغة اليوميــة ، ونرهف من مخيلة المواطن العادي ونفتح عينيه على الحياة الجميلة وذهنه على متشابهات الحيــاة اليومية . وحين تدخل الرقة والتهذيب وتفضيل المشاعر الانسانية على القسوة ونزعات التملك في الحياة الفردية ، يغدو العرب أكثر رحمة ببعضهم وبعض ، واكثر انفتاحاً على العالم . ان الشعر هو الامل الوحيد للترقي بالانسان وبلورة روحه الاجتماعية – القومية .

★ هذه الدراسة جزء من كتاب جديد يعده الناقد عن الشاعر .

سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية

شعر عبد الوهاب البياتي

- ١ -

غزالة تأتي من البحر   وزهرة تطلع من صدري
وساحر يحمل في كفه   صاعقة الميلاد والموت
وخلف سور الليل صفصافة   يغسل عينيها ندى الفجر
تنشر في الليل مناديلها   وتغمس الأوراق في النهر
تأوي العصافير اليها ، وفي   غيابها تنام في قلبي
حاملة بذور أحلامنا   وصبوات النور والزهر
وكلمات لم نقلها ولم   تسبُح بها غزالة البحر
أغتصب العالم فيها وفي   حروفها أموت في الأسر
مرتدياً أكفان كينونتي   وغسق الميلاد في القبر
وحاملاً للنور قيثارتي   وصاعداً اليك من بئري
أقرأ في نجم الضحى طالع الـ . . . غابات والسحاب والطير
محترقاً منتظراً عائداً   اليك من مملكة السحر
مقبلاً وجهك في سحره الـ . . . غارق في ارتعاشة الثغر
مطارداً مطارَداً يحتمي   بالأرنب المذعور في الصدر
ينشر في رحيله خصلة   من ليلك النائم في الشعر
يصرخ جوعي ودمي ضارعاً   وكل ما في جسد الأرض
صار فمي فماً الى الليل والـ . . . غابات والانهار والصخر
حتى كأن الأرض من جوعها   مدت فماً اليك تستجدي
حاملة اليك ياقوتها   وخاتم « الليك » والورد
نذراً وقرباناً وتعويذة   مسكونة بالبرق والرعد
حتى اذا ما اقتربت لحظة الـ . . . عناق في مملكة السحر

وسجد الساحر في بيتك الـ . . . مصنوع من قصائد الشعر
واقتربت يداه من وردة الـ . . . ثغر ومن تميمة النهد
ومسّه النور بأقداسه وباح للعاشق بالسر
وصاح فوق الطور مستنجداً : غزالة عادت الى البحر
ونجمة في قاع نهر الى بلادها تعود في الفجر
تاركة بذور كينونتي وجسدي الميت في الأرض
ممزقاً محترقاً دامياً تحت سياط الجوع والخوف
أحمله كل مساء الى عرافة المعبد في « دلفي »
أسألها عنك وعن نجمة الـ . . . صباح في مدائن الموت
تجيب والثعبان في جيدها : لم تأت حتى الآن . . لم تأت
فارحل الى بلادها مرة أخرى وبُح للبحر بالحب

- ٢ -

ماذا قال العاشق للبحر ؟ وماذا قالت عرافة « دلفي » ؟
ماذا قالت القارىء كفي ؟

- ٣ -

شعراء النصف المظلم من كوكبنا : حين جعلت شراعاً شعرك في الريح ، وحين رسمتك في سور العين ، وحين جعلت أريجك ريحاناً وبكيت على أقدامك تحت الأقمار السبعة في بابل أو في جزر الأغريق .

وقفوا تحت الأسوار وقالوا ما قالوا في الريح
لكن الريح
مسحت ما قالوا
حين جعلت شراعاً شعرك في الريح

– ٤ –

سقطوا على أسوار مملكة المغني عندما اقتحموا مغاليق الغيوب
وتوهموا ان الوصول اليك بالكلمات يا ايقونة الحب المنيع
فطفت قصائدهم على ألفاظها وتساقطت فوق السطوح

– ٥ –

ناديت من بئر الشقاء ومن ضفاف المستحيل
فرأيت تحت وسائد الشعراء أنهاراً من الكلمات جاهزة بلا قدم وروح
تسعى الى كل الجهات على البطون
وتُباع في سوق الرقيق وتُشترى وتُباع في كل العصور
فبكيت : ان الليل حاصرني وسد عليّ نافذة الهروب
وغزالتي في البحر والعرافة العذراء في « دلفي » وقارئة الغيوب

– ٦ –

رسمتُ عينيك على وسادة الاسكندر الكبير
وشعرك الشراع فوق السفن البيضاء في أزمير
وقلت : مَنْ رآك – والعالم بحر وأنا سفينة – أصبح مجنوناً
ومن رآك لا يموت
وجهك اوربا وعيناك ضياء الفجر في كشمير
وجهك تصوير على بوابة السماء في بكين
رآك بيكاسو تعودين من البحر على ظهر جواد الريح
فاغتصبت ألوانه عينيك بالأزرق والوردي تحت قبة السماء في أيلول
فهربت الوانه واغرقت احزانها في « السين »
عائدة للبحر في ازمنة التكوين

- ٧ -

سأقول للكلمات كوني وردة ، سأقول للشعراء كونوا صادقين
سأقول للسنوات عودي ، للحياة تفجري
سأقول كوني وردة لغزالة البحر العشيق
سأمزق الأوراق ، ارمي تحت جسر الليل قنبلة واقتل ذلك الوحش العنيد
سأقول للأزهار كوني خيمة لحبيبتي
وسأشعل النيران في المدن الغريقة تحت قاع البحر والورق العتيق

- ٨ -

في وجـــه المدن الخائنة ـــ المومس ارمي قنبلة واحز بسكيني رأس الملك
- الطاغية ـــ الجزار
في وجه الليل الأعمى اقتل نفسي منتحراً في حانوت الخمار
في وجه الشمس الحمراء
يحمل تابوتي للمنفى الفقراء
في وجه الارض الحبلى
اسجد مأخوذاً للنار

- ٩ -

سأدق عليك الأبواب
سأدق عليك الأبواب

- ١٠ -

ايتها الثورة ، ياحبي الاول ، يارايات الامل الحمراء

- ١١ -

رحلت أزمـير في داخلهـا تحمل النـار إلى قاع المدينة
وانا احمـل موتي راحـلا عبر عينيها وعيني ياسمينـة

-١٢-

رسمت عينيك على ايقونة العذراء

وشعرك الشراع فوق السفن البيضاء

-١٣-

لا تبك ـ والعالم بحر ـ فأنا سوف اناديك وابكي ايها الدرويش في شيراز سوف اناديك من المدائن المسبية ـ الممنوعة ـ الفاقدة الذاكرة ـ المنسية ـ المقطوعة الأثداء

-١٤-

حدائق الورد التي خبأها في شعرك الظلام

ترحل للبحر مع الشمس وها انت مع الشمس تغيبين على الامواج

-١٥-

الطفل والعاشق في وجهه الـ . . آخر يرثي المدن الخائنه

يفر من جحيمها ثائراً يمارساً طقوسه الباطنه

مدمراً حياته حالماً بالمدن الفاضلة العاشقه

منتظراً غزالة البحر والـ . . مراكب البيضاء والصاعقه

-١٦-

محكوم بالاعدام انا

مع وقف التنفيذ

-١٧-

عقوبتي : الحياة



بطاقة حب إلى وضّاح اليمن (١)

شعر : سليمان العيسى

« وضاح اليمن شاعر الحب والشباب الناضر
تقول الحكاية : إنه مات مدفوناً في صندوق . »

(١) ألقيت في أمسية شعرية بصنعاء.

أهزُّكِ .. اقطع النشوةْ
أعيدكِ .. قصة حلوةْ

أزيح غطاءكِ الأزلي ،
امسح وجهك الدامي
بآلامي . .

أصبُّ بسمعكِ الحاضرْ
اتسمعُ .. أيها الساحرْ ؟

حكايتنا .. احدُّ أمسِ
أتحملُ من دمي قبساً ؟

حكايتنا .. بلا سمرِ
وهبت حروفها عمري

* * *

يقال : تفجر الصندوق بأوضاحٍ فاليمنُ
تجرُّ وراءها الكفن العتيق فيسقط الكفن
وتبحث عن خيوط الشمس حيث تحجّر الزمنُ
فتنهار العصور ، ويستفيق السفح والقننُ
وننهض من رماد الموت ، نحمل نارنا بيدِ
وتاريخ الظما بيدِ
وتختصران دربَ الفجر ياصنعاء ، ياعدن !

* * *

يقالُ : تفجّر الصندوق ياوضاح عن لهبِ
وعن عطش يبسّنا فيه اجيالا بلا سُحبِ
بلا ضرع يبضُ بقطرة .. حِقباً على حِقبِ
يقال . ستولدين على الطوى ياأمةَ العرب
ستبدأ رحلة القدرِ
من الجوع المدمّرِ ،
من ملاجئنا ،
من الحفر ..
ستبدأ رحلة الميلاد ياصنعاء ، ياعدن

* * *

عطاش ؟ مابهم سُقاهنا والليل يحترق ؟
جياعٌ ؟ مابهمُ جاودنا وخيامنا خِرقٌ ؟
حفاةٌ ؟ تحت أخمصنا ستولدُ ، تولدُ الطرقُ
ويُزرع في العيون المطفآتِ النورُ والحدق

تعودنا حريقَ الرملِ ياوضّاح .. لاتسل !
وياأقدامنا غوري بهذا الشوكِ واشتعلي
ستولدُ وحدةٌ ..
ستعود .. ياصنعاءُ ، ياعدنُ !

* * *

قدمتُ اليكَ ياوضّاحُ من أقصى الأساطيرِ
قدمت اليك تأكلني ، وآكلها أعاصيري

أشيلُ النارَ في الكلمات ، أجدلُ خصلة النور
أبشّرُ بالكنوز الخضر خلف صفاقةِ السورِ

وأشربُ ضحكةَ الأطفال عند مشارف البلد
وفي صمتٍ .. تشدُّ قصيدةٌ مهجورةٌ بيدي

تقولُ : انا الجذورُ ..
انا الهوى الباقي حكاياتٍ

انا فرسُ الضحى الآتي
انا العطشى .. بلامطرٍ
انا العجلى الى قدري
انا شبحُ التحدي ، يامقابرنا ،
انا اليمن ..

* * *

أعرني ريشة الشعراء .. أطرقَ في يدي القلمُ
تقولُ لي الصخور : عتيقة في صدري الكلِمُ
عصافيري تموتُ على النشيدِ وليس تنهزمُ
عتيقٌ كالجبال هنا ..
صدى صوتي ..
صدى شبابتي ..
ياشعرُ ، يانغم
أحس النبضة الاولى

على شفتيَّ تزدحم

أميرَ الحبِّ .. يحملُ هذه الصحراء أنشودهْ
وريحاً عاشقاً ، وحبيبةً بالنجم موصودهْ

اعرني من عباءتك القديمة خيط إبداعِ
انا الآتي الى الأوجاع احمل نهر اوجاعِ

وفي عينيَّ انت ..
وغربة الاجيال ..
ياوضاح ، واليمنُ

* * *

قَدِمتُ اليكَ ..
منذُ تحرّكَ الانسانُ مرَّ أبي
هنا ، وبنى ، وصبَّ النورَ قبل النورِ في الحِقَبِ
فلو زحزحتَ أيةَ صخرةٍ أيقظتَ سيفَ نبي
وزهوَ حضارةٍ نامت على قنديلها العربي

وغمنا .. وانطوى الخَبَرُ
فيا أنقاضُ .. ياحَجَرُ
ويا موتاً يضيعُ الموتُ في دهليزه المسموم ، ياخَدَرُ
ستنبجسُ العيون ،
وينشرُ التاريخُ ،

تُنْشَرُ هذه الصحراءُ .. باليمنُ !

* * *

تدورُ الأرضُ ياوضّاحُ ، يفتحُ قبرَهُ الماردْ
كنوزُ الأرضِ ملكٌ يديهِ وَهْوَ الجائعُ الخالدْ
ويُغْزَى الكونُ ،
تُغْزَى الشمسُ ،
وهو المُقْعَدُ الهامِدْ
وتُقْطَعُ رِجْلُهُ إنْ سارَ فوقَ ترابهِ الواحدْ

تدورُ الأرضُ ياوضّاحْ
وتَكْسِرُ هذه الألواحْ
ونكتبُ لوحَ وحدتنا ، وينهضُ شامخاً وطَنْ

* * *

مَلِلْنا الليلَ ياوضاح ، هاكَ بقيةَ العُمُرِ
وعَلِّقْني ولو رَمَقاً على بوّابةِ السَّحَرِ
أفتشُ عن غدي في أعينِ الأطفالِ ، عن قَدَري
عن اللوحِ الجديدِ يَضُمُّ قافلتي الى البشرِ

رحلتُ بأعينِ الأطفالْ
الى حُلُمي العظيمِ .. بأعينِ الأطفالْ

وموجُ الأطلسيِّ عباءَةٌ في السمراءُ واليمنُ

صنعاء : ٢٤ كانون الاول ١٩٧٢

الشجرة الخضراء

قصة زكريا تامر

وقفت الطفلة بالقرب من صخرة ، وبكت ، فتفتت الصخرة ، وانبثق منها طفل أسود الشعر ، فكفت الطفلة عن البكاء ، ومسحت عينيها بأصابعها ، وقالت للطفل بدهشة وخوف : « من أنت ؟ » .

قال الطفل : « اسمي طلال ، فما هو اسمك ؟ » .

قالت الطفلة : « اسمي رندا » .

قال طلال متسائلاً : « ولماذا كنت تبكين ؟ » .

قالت رندا : « ضربتني أمي » .

ـ ولماذا ضربتك ؟

ـ لأني كنت أبكي .

ـ ولماذا كنت تبكين ؟

ـ كنت أريد من أمي ان تشتري لي ثوباً أحمر .

ـ ولماذا لم تشتر لك ثوباً أحمر ؟

ـ قالت لي أمي ان شراء الخبز أكثر أهمية من شراء ثوب أحمر .

وهمت رندا بالعودة الى البكاء ، فسارع طلال يقول لها : « اني أحب اللعب ، فهل تلعبين معي ؟ » .

هزت رندا رأسها موافقة ، ولعب الاثنان بمرح .

قلدت رندا عصفوراً صغيراً لم يتقن الغناء بعد .

وصاح طلال مقلداً نعيب غراب .

وقالت رندا لطلال وهي تشير الى السماء : « انظر الى هـذه الغيمة البيضاء ما أجملها ! » .

ـ انها ليست غيمة .

ـ اذا لم تكن غيمة فماذا تكون ؟

ــ انها طير أبيض كبير .

ــ ولكني لا أبصر جناحيه

ــ انه يطير بمحرك .

ضحكت رندا ساخرة ، وقالت له : « انت أبله ! » .

تجهم وجه طلال ، فقالت له رندا : « زعلت ؟ كنت أمزح .أتستطيع ان تركض اسرع مني ؟ » .

وانطلق الاثنان يركضان ضاحكين حول شجرة خضراء ، ولما تعبا قعدا على الارض تحت اغصان الشجرة الخضراء .

قالت رندا : « انا الآن ملكة » .

قال طلال : « وانا الآن قائد جيوش الملكة » .

ــ اهجم بجيوشك على الاعداء .

ــ « هجمت جيوشي على الاعداء وانتصرت عليهم وهاهم آلاف الاسرى أذلاء يركعون امامك » .

ــ اني أعفو عنهم وآمر باعادتهم الى بيوتهم واولادهم .

قال طلال : « انا الآن شحاذ » .

قالت رندا : « وانا الآن غنية املك اربعين جرة مليئة بالذهب » .

ــ الشحاذ يطرق باب قصر البنت الغنية مستجديا رغيف خبز .

ــ البنت الغنية لاتعطي الشحاذ رغيفاً بل ستعطيه جرة ذهب .

ــ جرة واحدة فقط ؟ !

ــ اعلم ايها الشحاذ الطماع ان الطمع ضر مانفع .

فضحك طلال بينما قالت له رندا : « انت الآن لص » .

قال طلال : « انا الآن لص ورجال الشرطة يطاردونني ويطلقون النار علي وأنقل الى المستشفى » .

ـ وهناك في المستشفى تموت .

قال طلال : « لا أريد ان أموت » .

قالت رندا : « بل ستموت وأزور قبرك وأضع عليه وردة بيضاء » .

قال طلال : « ماذا ستفعلين لو كنت وردة ؟ » .

ـ سأنبت فوق قمة جبل لايستطيع بلوغها أي انسان .

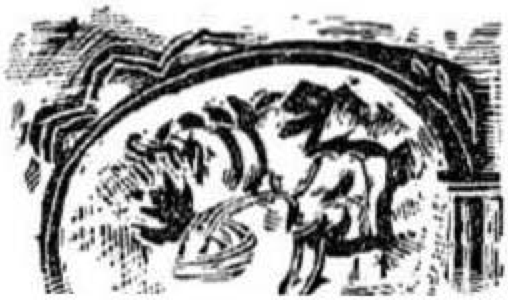
ـ ما الفائدة من وردة لايراها أحد ؟ .

قالت رندا : « ومن قال لك ان لا أحد سيراني . ستراني السماء الزرقاء والغيوم والامطار والنجوم والشمس والقمر ، وستراني النسور » .

وصمت طلال ورندا لحظة أبصرا رجالاً مسلحين ببنادق يقتربون منها وهم يدقون الارض باحذيتهم الثقيلة .

طلب واحد من الرجال من طلال ورندا الابتعاد عن الشجرة الخضراء ، فأطاعا ، ووقفا على مبعدة يسيرة ، يحدقان بذعر الى الرجال الذين كانوا يوثقون بالشجرة الخضراء رجلاً ذا ثياب ممزقة ووجه دام . ثم وقفوا قبالته مشدودي القامات ، وسددوا بنادقهم اليه ، وأطلقوا النار عليه دفعة واحدة ، فاخترق الرصاص الرجل والشجرة ، وسقطا معاً الى الارض .

فبكت رندا بينما كان الرجال يسيرون مبتعدين بخطا رتيبة ، ثم اندفعت نحو طلال ، وألصقت رأسها بصدره ، فلف ذراعيه حولها وضمها اليه ، فباتا مخلوقاً واحداً يرتجف راغباً في الفرار ، ثم مالبثا ان تحولا الى صخرة .



كما في الأحلام

قصة جورج سالم

قلتُ له : إنني اسمع خلف الباب ، أصواتاً خافتة ، ما أشبهها بضجيج يتناهى الى مسامعي من مكان بعيد ، موغل في البعد .

كانت الأنوار مطفأة وباب الدار موصداً ، وجميع افراد اسرتي يغطون في سبات عميق . الحي هادىء بعيد عن كل صوت أو حركة ، فليست تمر فيه أية

سيارة أو شاحنة في هذا الوقت المتأخر من الليل . قلت له : ليس من عادتي أن استيقظ في مثل هذه الساعة ، ولا بد أن الصوت هو الذي أيقظني .

لم يفتح فاه،ولم يتلفظ بأية كلمة ، اكتفى بأن هز رأسه . قلت في نفسي : « هل أضيء المصباح الكهربائي الموضوع بجانب فراشي ؟ » ولكنني شعرت ببعض الخوف كما خشيت أن أوقظ زوجتي النائمة . وقلت : « لاشك في أنني واهم ! » وفي الواقع فلم أعد اراه او اسمع أي صوت ، لكأنما توقفت الأصوات فجأة فلم يبق لها من اثر .

تساءلت وأنا احاول ان انام ، بينما كان وقع الصمت والهدوء والسكينة واضحاً في اذني ، أتراني نسيت ان اتناول واحدة من الحبوب المنومة التي اعتدت ان ابتلعها بعد العشاء؟وفكرت قليلاً ؟ ولكنني كنت واثقاً انني تناولت واحدة منها ، صفراء ، وأنا ادخن لفافتي قبل النوم . ومن هنا فقد دهشت كثيراً ، فمن عادة هذه الحبوب ان تحمل إليّ النوم ساعات متصلة لا أستيقظ خلالها البتة ولو أحاطت بي اعنف الأصوات . ورغم الهدوء المنتشر داخل المنزل وخارجه فقد احسست بشيء من القلق ، كأنما مس طمأنينتي طائف لا اعرفه . ولم يكن من اليسير عليّ ان اعاود النوم بسرعة . إلا انني قلت في نفسي : « لابد ان تنام ، فعليك ان تنهض في ساعة مبكرة لتذهب الى عملك ! »

سيارات ، رتل من السيارات يسير في الشارع العريض . يتناهى اليك صوتها وانت جالس في مكتبك . الزمن بعيد المغيب . ومع ان الشارع الذي يقع فيه المكتب يعج بالسيارات فقد كان لهذا الموكب ما يلفت اليه الانتباه . كان ثمة اكثر من اشارة تدل على مسيرة هذا الموكب ، لماذا تصاحبه هذه الطلقات النارية ؟ ترتعش في فراشك وتتقلب . تغير ضجعتك ، ويستمر مرور الموكب

من بعيد ، تسمع ما يرافقه من اصوات . اخيراً تنهض من امام الطاولة ، وتدفع الكرسي الى الوراء ثم تفتح النافذة وتطل منهـا . الموكب يمر من شارع آخر يتقاطع مع هذا الشارع . تلمح من بعيد سيارات ، عدداً كبيراً من السيارات يسير ببطء ، كل سيارة تفيض بمن فيها من الناس ، اناس ملثمون يحملون الرشاشات ، وعلى جوانب السيارات باقات من الزهر ، الزهر الابيض الحزين ، وترى اعلاماً ، عدداً وافراً من الاعلام ، ولكن ظلمة الشارع تحول دون تبين هويتها . الا ان اللون الأحمر يشع فيها ، اللون الأحمر القاني ظاهر واضح يلتمع في الظلام ، يضيء الظلام ، فتتعلق به عيناك ، تتوقف حركة المرور ، ويستمر الموكب في مسيرته البطيئة ، خمس دقائق بل ربع ساعة ، يتلاشى الزمن . كأن ليس للموكب من نهاية . الى اين يمضي؟! في الشارع يتجمهر الناس ، يتوقفون عن الحركة ، وكذلك سياراتهم ، وسيارات الاجرة . يخرج منها الناس كالموتى . مصفرة وجوههم ، ثم يمدون ابصارهم ويقفون في صمت وخشوع لاينبسون بحرف . ما هذا الصمت الذي يطبق على الجو ؟! تغلق النافذة وتعود الى عملك . ينتهي الدوام فتنصرف وتتجه الى منزلك . طعام العشاء جاهز ، تدخن لفافتك بعده ، وتأوى الى سريرك لتنام .

كل من في البيت نائم يغط في سبات عميق ، انت ايضاً نائم بفضل هـذه الحبوب السحرية ، تتقلب في هدوء في مضجعك ، تنام وتستيقظ ، ثم تعود فتنام.

ازيز الطائرات يملأ الفضاء . مامن شك ، هذه المرة ، في انك تسمع صوت الطائرات تحلق في السماء ، في سمائك ، فوق منزلك ، فوق غرفة نومك ذاتها ، غرفة النوم قريبة من السماء في اعلى طابق من البناية الكبيرة . تحوّم الطائرات في الجو ، بعد قليل يبتعد الصوت ، يختفي ، لقد حلقت في الأجواء العليا . النجوم المضيئة تتيح لك ان ترى الخط الابيض الذي تسحبه وراءها ، صوت الصافرة يدوّي في ارجاء المدينة . متى يتوقف هذا الصوت ؟ ابواب المنازل تفتح ، المزاليج تصر من خلف الأبواب ، وتغلق المنازل . على سلم البناية ضجة غير مألوفة . يشتد صفير

الصافرة ، عواء اصم . في السماء تلتمع شظايا وبروق . يتلو اللمعان انفجـار . الدوي في كل مكان . لحظات ويعود الصفير بطيئاً هادئاً .

قلت : لا بد ان انهض لأشرب كأساً من الماء. تسير بتؤدة كيلا توقظ احداً . تسير في ظلام المنزل بلا نور. ما الحاجة اليه؟ انك ان انرت المصباح استيقظ كل النائمين . وعلام توقظهم وهم ينعمون بنوم هادىء لذيذ . تعرج وانت عائد الى سريرك على غرفة الاطفال ، تطل من الباب وتقف على رؤوس اصابعك . سريران صغيران يرقد فيها طفلاك . ترى احدهما وقد نحى عنه الغطاء وبسط ذراعيه ورجليه ، عيناه مطبقتان يتنفس الصحة والراحة والاطمئنان . اما الثاني فمتقوقع على نفسه ، قد ابتعد عن الوسادة وصار الى وسط الفراش . تبتسم . تخامرك سعادة حقيقية وفرح الهي. في العتمة تلمح في جانب من السرير نقطتين مضيئتين ، فتتسمر في مكانك ثم لا تلبث ان تضحك وانت تجاهد نفسك في خنق الصوت . تانك هما عينا الكلب القطني الصغير الذي يصر الطفل على ان ينيمه الى جانبه كل ليلة . لا بد ان يضعه على وسادته قبل ان ينام . وتمضي الى فراشك . تتجاذبك السعادة والخوف ، تتمزق بينهما .

قلت له : اين انا ؟ فلم يجب اول الامر . ولكنني حين ألححت خرج عن صمته وقال : انت في منزلك . كادت الدهشة تصعقني في منزلي ؟ يستحيل ان يكون هذا منزلي ! فلم يسبق لي ان رأيته .هذه الحجرة الواسعة ليست منزلا لي. انها أشبه شيء بالحظيرة ، جدرانها مطلية بالكلس الابيض ، وسقفها ؟ ماأشبهه بسقوف الأقبية . ثم قال لي انظر الى الباب كي تتأكد . ومم اتأكد؟! وفي الواقع فقد كان الباب غريباً يلفت الانتباه ، وماهكذا العهد بأبواب المنازل . قلت في نفسك : لماذا صنعوا الباب على هذا النحو ؟ لم يكن يتألف من مصراعين بل من مصاريع عديدة . كنت ممدداً على فراش مبسوط فوق الأرض الترابية ، اما هو

فكان جالساً القرفصاء في احد الاركان ، ممسكاً باحدى يديه لفافة التبغ التي اعتاد ان يلفها باصابعه المعروقة ، وباليد الاخرى سبحته الصفراء . كان صامتاً كالقبر. كيف يغلق هذا الباب عادة ؟ تساءلت عن ذلك قبل ان تتبين القضيب الحديدي الرفيع الموضوع في زاوية الغرفة بجانب الباب . وادركت انذاك ان هذا القضيب انما يستخدم لاغلاق الباب . فيوضع بشكل عرضاني ، يدخل احدطرفيه في حلقة ويولج القفل بين رأسه المستدير وبين الحلقة الحديدية المفروزة في الحائط ويتم اغلاق الباب .

في هذه المرة عاد الصوت ، كان صوتاً خافتاً أشبه شيء بالهمس ،ولكنك تبينته مع ذلك كله . صوت رجلين يتحدثان خلف الباب الخشبي بل صوت مجموعة من الرجال . ما الذي جاء بهم الى هنا ؟ وعم يتحدثون ؟ ورفعت رأسك عن الوسادة . كان ضوء مصباح الزيت ينير الحجرة انارة ضعيفة ، واذ رفعت رأسك ارتسم ظله على الحائط ، وكأنما سمع الرجال صوت حركتك الواهية في الفراش فصمتوا فجأة . ملت برأسك الى حيث كان ، وعاد صوت الرجال يتناهى اليك ضعيفاً متقطعاً . آلمك ذلك . نهضت على حين غرة ، وسرت حافي القدمين . لم يكن بجانب الفراش أثر لحذاء ، لسع البرد قدميك : وقطعت خطوات كثيرة قبل أن تبلغ الباب . لاشيء سوى الصمت . عد الى فراشك ونم . ويستعصي عليك النوم ، يستعصي أمداً طويلاً تسمع خلاله صوت سعاله . ويضيء الثقاب الذي يشعل به لفافته ظلام الحجرة غير مرة . انفجارات عديدة في الجو . القنابل تتساقط ثم تهدر المدافع ، المدينة مهددة محاصرة تحترق ، ترى ذلك كله من ثقب في جدار من جدران الحجرة .

اما الآن فقد صار صوت الرجال الواقفين خلف الباب قوياً واضحاً . لم

يكن وشوشة وهمساً ، كان صراخا متحدياً . تهب مذعوراً ، فتنتصب في فراشك. يقولون لك في نبرة فيها سخرية وتحد :

ـ دافع عن أطفالك !

لا مجال للتردد أو التأجيل . الحجرة المنخفضة التي تقيم فيها أضيئت بالأنوار. وتهرع الى الباب . الريح لا سواها قادرة على اسقاطه . وتراه يتخلع ، يكاد يتهاوى . تسارع حافي القدمين الى اسناده ، ثم تعود . لقد اشار اليك ان انتعل حذائي . وتنتعله على عجل . قلت له : حذاؤك واسع فلم يجب . الحذاء يغلّ حركتك ويعرقل مشيتك . تنادي

ـ ياقوة الأجداد !

الأجـــداد ـ تراهم ـ في قبورهم لا يتحركون ، ولكنهم يراقبونك ، عيونهم لم تمت ، عيونهم الحية ماثلة في هاتين العينين الثابتتين ودخان اللفافة يلفعها.

تثبت المزلاج الحديدي الطويل بكلتا يديك، وتبسط ذراعيك على جوانب الباب الخشبي كله .

يركل احدهم واحداً من المصاريع فيتهاوى قسم كبير منه . وتمتد رجل احد هؤلاء . ليست رجلا عادية بل جزمة كبيرة طويلة . تلتفت اليه جزعاً ، لاول مرة يشير الى سيف معلق في احد اطراف السقف . تفهم اشارته ، تسارع الى السيف ، تتفحصه ثم تقذف به الى الارض . وتجأر شاكياً :

ـ السيف صدىء ، لست بحاجة اليه .

خلف الباب تسمعهم يتجمهرون . مصاريع الباب كلها مهددة الآن . دفعة واحدة . لا يحتاج الا الى دفعة واحدة كي يتهاوى وينهار .

قلت لك تكلم. الا تريد ان تتكلم . وتمد يدك الى وجهك فتجده مبللا. هل جرحت ؟ لا ، هذه دموع . وتتفل على الدموع .

وينظر اليك الرجل الساكن الصامت . ثم يهدر صوته آخر الامر ، منبعثاً من مكان سحيق :

ــ انظر الى الاولاد !

تتساءل : ولكن اين هما ؟ وفي ظنك انهما في غرفة النوم كانا .

يتناهى اليك صوت انين طويل حـــاد لا يلبث ان يتقطع في استغاثات متتالية . تنادي وتستغيث :

ــ ياقوة الإله ، ساعديها !

لاشيء سوى الصمت . يقول لك الرجل الجالس في العتمة بصوت كنصل سكين حاد رقيق :

ــ تعلم كيف تموت .

أصرخ في وجهه بملء صوتي :

وما الموت ؟ إنني ميت ... ميت منذ زمن طويل .

تختفي سبابته التي كان يؤشر بها ، ثم يختفي وجهه وجسمه ، وتغوص انت في دوامة نهر عميق الغور ، النهر هائج فكيف تلقي بنفسك فيه . لست بعيداً عن الدوامة . الدوامة تقترب منك وانت تحاول الهرب ، واخيراً تتغلب عليك فتجرك الى الأعماق . تقول لك : سأريك عجائب الاعماق . وفي آخر رمق منك تصرخ:

ــ لا !

تتلوى غيظاً وخوفاً ، ألماً وحقداً .

ــ لا !

تتحرك اصابعك النحيلة . كأس الماء جاهزة وكذلك الزجاجة الصغيرة. تتناول حبة اخرى وتفقد الوعي .

لوحة من رواية

أحلام على الرصيف المجروح

الدكتور بديع حقي

- ١ -

لم يكن بين الرصيف الذي تعود (ابواحمد) ماسح الاحذية ، ان يتخذ مجلسه فيه خلف صندوق البويه وبين الرصيف المقابل الممتد ، المتموج بالسابلة سوى مسافة قصيرة ، يقطعها الشارع الاسفلتي المنساب كلحية سوداء مستطيلة ، تمشطها السيارات والباصات والدراجات الهادرة الصاخبة ، ويعبث بأطرافها بعض المشاة والكلاب الشاردة.

وحبت نظرته على الصندوق الجاثم بين قدميه ، يمتد درجه ، بين الفينة والفينة ، كرأس سلحفاة بليدة جامدة، ايلتقم فرشاة ويلفظ اخرى (انه قدرك المشدود الى هذا الصندوق ، منذ أن غادرت مدينتك الحبيبة حيفا) (١) وصعد أبو أحمد بصره ليحصد الخطا الساعية أمامه . وباحت الفرشاة لظهر الصندوق،في نقرة هامسة سراً مطوياً خفياً ، تيك ، تيك ، تيك ، وتجاوب في حنايا رأس أبي أحمد صدى بعيد لهـا ، وحك بسبابته صدغه ، كأنما يود أن ينبش منه خاطرة عابرة ، أن يستل خيطاً من الذكريات خبيئاً ، متوارياً (تيك ، تيك ، تيك ، انها صدى الدقة الرتيبة الخفيضة التي كانت تتردد ، في رؤياك المضنية القديمة ، منذ وفاة زوجتك فاطمة وتخطر ، الآن ، في ذهنك ، ماثلة ، واضحة ، لترى الى جسمك ملقى في قبر ضيق صغير كهذا الصندوق ، وتفتح عينيك في الظلام ، ولكنها لا تستطيعان أن تسبرا غور السواد ، وتلج فأرة جريئة وقاح على قرض كفنك الابيض خيطاً ، خيطاً ، هكذا يفعل بك الزمن يقرض أيامك ، يوماً بعد يوم ، ثم تصغي الى خفق الخطا يتردد فوق قبرك ، أنت تعرف خفق خطا فاطمة ، ها هي ذي تمشي . ما تزال في حلك حية وأنت الميت الأبدي المسجى ، الحبيس في القبر . انها تتخذ سمتها نحو شاهدة القبر لتسقيه ويترشح الماء على جبينك قطرة قطرة، وتقرأ فاطمة الفاتحة على روحك وتغمغم بهمس يتناهى الى سمعك ، أجل يا محمد ، حين أعود الى حيفا سوف ألملم عظامك وأدفنها في مقبرتنا بالحلة الشرقية . وتمد يدك المرتجفة تتقرى منفذاً لك وتدق سقف القبر مستنجداً ، ويتجاوب فراغ القبر بصدى دقتك تيك ، تيك ، تيك ، كأنها توأم لنقرة فرشاتك على ظهر الصندوق ، وتخاف الفأرة من الصوت وتهرب عائدة بثقب في جدار القبر وتمد رأسها ، هازئة ، معابثة ، ثم تنكفيء الى كفنك لتقرضه وتحيله الى نسالة مهترئة ، وتنادي أنت.فاطمة،فاطمة، فاطمة ، ولكن فاطمة لا تسمعك ، انها تنسق أوراق الآس على شاهدة قبرك وتغمض عينيك فلعل في الموت منجى وخلاصاً لك ، لا ، لا ، لا أحد يسمع دقة راحتك على سقف القبر ، لا أحد يلبي نقرة فرشاتك على ظهر الصندوق ، تيك ، تيك ، تيك)

وأجال أبو أحمد بصره حواليه ، كانت عيناه نبعين سخيين تترقرق منها نظرات منقبة مستطلعة ، لعلها أن تظفر بحذاء متسخ ، وتتعلق أمنيـة عابرة بالنظرة الفاحصة مشفوعة بنقرة ناعمة ، يبوح بها طرف الفرشاة لظهر الصندوق ، بنقرة مغرية بلون من

(١) كل ما احيط بقوسين هو حوار داخلي يلهج به بطل القصة في ذات نفسه .

ألوان من أصباغه الزاهية (بلى ، بلى ، تركت كل شيء في حيفا ، البيت والحقل وبيارة البرتقال ، حتى قبور الأهل والأحبة تركتها حسيراً وأضحيت هنا لاجئاً ، واستبدلت من المحراث والمسحاة ، هذا الصندوق الحقير وفرشاته وأصباغه ــ كان وطنك الجديد ، في البدء خيمة بالية مهترئة ، ثم انتقلت الى غرفة صغيرة بسوق ساروجة ، غرفة حقيرة تظل أفضل من الخيمة ، درج تحت سقفها اولادك الثلاثة ، ولكن فاطمة ماتت وهي تضع طفلها الأخير منذ خمس سنوات، قالت لك فيما كانت تُحتَضَر ُـ محمد يا محمد. نعم يا فاطمة . ليتني مت في حيفا يا محمد . قد أموت هنا ، فاذا عدت الى بيتنا في حيفا فلم عظامي وادفنها هناك في مقبرتنا بالمحلة الشرقية . كانت تنزف على نحو متصل . لا تنس أن تسمي ابننا على اسم والدي جميل . ستعيشين ان شاء الله يا فاطمة . لكن فاطمة ماتت . اودى بها النزف . الله يرحم ترابك . أجل ماتت وتركتنا جميعاً يلهو بنا القدر . انضم ابني أحمد الى (فتح) ولزمت زينب الغرفة عليلة سقيمة ، وبقي هذا الطفل الى جانبي هنا)

وانساقت الى صدر أبي احمد زفرة حارة . ما تزال عيناه نبعين سخيين يريقان نظرات متأملة متطامنة الى جانب لتنسكب فوق صندوق خشبي ــ كان من قبل صندوق فاكهة وأضحى ، الآن ، مضجع طفل صغير ــ وتملى الطفل في غفوته، كأنما شعر بقبلة النظرة الحانية تهيم على خده .

وكانت الشمس قد مدت خيوطها لتزيح خصلة متمردة عن جبين الطفل وترسم على وجنته ظــل أنفه الدقيق . وطرد أبو احمد ذبابة كانت تهم أن تحط على موق العين المغتمضة ، ثم لوى بصره الى الأقدام الساعية أمامه ترتفع ، متساوقة في أساليب مختلفة من السير البطيء او السريع ، تعدكل منها برغبة صغيرة خاطفة في الصباغ اللامع ما تلبث أن تتلسخ .

هـا هو ذا ابنه الطفل جميل يستيقظ ويقعد متمطياً متثائباً ، مغمضاً جفنيه حتى لا يبقى من عناق أهدابه المتدانية سوى خط ضيق تفتلت أنامل الشمس اللبقة الصناع في تلسيق ظلال متخلجة حولها. (تركت الصغيرة زينب وحدها في الغرفة . قالت لك وانت تمضي مع أخيها الصغير . لا تتأخر يا بابا . طيب يا حبيبتي ، في ميسورك ان تلعبي مع زهرة بنت الجيران أثناء غيابنا . إنها لا تستطيع أن تنط بالحبل ، منذ أن وقعت من أعلى السلم في العام الماضي مسكينة زينب ــ كانت تتمشى في كلماتها إليك ضراعة حلوة

محببة : - لا تتأخر يا بابا) ورنا أبو احمد الى ابنه ، ووثبت دمعة مفاجئة إلى عينيه فجالت في منفسحها الضيق ، هنيهة ، ونحى بصره الى صندوق البوية لعله يثني دمعته عن الانحدار ، وجرفت راحته الدمعة الساجية المنسابة على وجنته ، ورأى أمامه حذاء متسخاً مغبراً يربض على سنام الصندوق فمسح راحته المبتلة بالحذاء الاسود المعفر بحركة مرتبكة (هذه أول تغسل فيها دمعتك حذاء ، لقد خلفت فوقه نداوة صغيرة ، ولكن الزبون لم ير والحمد لله دمعتك تبل حذاءه) وامتدت يداه المدربتان - المدربتان منذ أن أضحى لاجئاً - تمسحان الحذاء المستسلم . وتراءى طيف ابنه يخفق مومئاً ، فوق السواد المتوامض كصقال مرآة سوداء متألقة واشرأب ابنه من صندوقه الخشبي ، واقفاً، كشجرة صغيرة إنسانية نبتت واستطالت ، فجأة، في أصيص خشبي. وخالس أبو احمد ابنه نظرة خاطفة وقال له فيما كانت يداه تمتحنان الحذاء : إجلس يا حبيبي .

كانت نظرة الطفل منسرحة الى بعيد ، هناك على الرصيف المقابل ، حلقة من الأطفال تدانت رؤوسهم كأفواف وردة كبيرة منطبقة على نحلة متعثرة ، لترامق شيئاً دقيقاً يدرج على الأرض، لعله لعبة مثيرة . وانجذبت نظرة جميل الطلعة لتمتزج بنظرات الأطفال اللاهية .

ونقر أبو احمد على ظهر الصندوق نقرة خفيفة تشي بانتباه عله ، ولكن الزبون - فيما يبدو - لم يسمعها كانت نظرته تتنقل فوق سطور جريدة ، نشرها بين راحتيه ، كخيمة ورقية تظلل ماسح الاحذية وتهب له شعوراً تافهاً بالامن والبركة . ونقر أبو احمد نقرة أقوى ، لم يستجب لها الزبون ايضاً ، كانت اخبار الجريدة تشد انتباهه ، وتعالت النقرة تيك ، تيك ، وانفسحت في خاطر أبي احمد ، فجأة ، صورة ميت يحمل قساته ويتكلف تقليده داخل قبر - لعله يماثل في صغره هذا الصندوق - ويقرع براحته سقفه فلا يستجيب له احد، وتعالت الدقة فانتبه الزبون وطوى جريدته وتهاوت من يده قطعة ربع ليرة فضية ، ورنت ، على الأرض ، في وسوسة عذبة واستقامت على حرفها ، ناهضة،وسنحت مسنح فأرة رشيقة هاربة،فزعت من النقرة المتجاوبة ولاذت بالصندوق الخشبي وقبعت الى جانبه مستقرة ، مطمئنة ، ولما امتدت أنامله لالتقاطها ألفى الصندوق الخشبي فارغاً . ترى كيف انسل الصغير منه دون ان يلحظه ؟ لعله مضى الى الرصيف المقابل فيما كان هو مشغولاً بمسح الحذاء ،وقبل أن يتاح له البحث عن ابنه بعينيه المتطلعتين كان حذاء آخر قد حط على ظهر صندوق البويه كفارس مدرب يمتطي صهوة جواد .

- ٢ -

كان الباص ينحدر من أعلى الشارع ، بسرعة جارفة ، كوحش ضار هائل الجرم يلاحق طريدة هاربة ويبغي أن يسحقها بعجلاته المزمجرة الظمأى الى الدم ، وتراءى من بعيد قدراً عاتياً غداراً ، وكان يلطف من حدة انحداره على الاسفلت ، نغم جعل يترقق عذباً من راديو صغير هازج في قلبه، ثم ينسرب من نوافذه مقطعاً ممزقاً ، ممزوجاً بصخب العجلات الدوارة ، وأخذ اللحن يقترب وتتميز كلماته الطلية — يا حبيبي تعال الحقني — ولكن زئير العجلات المنطلقة كان يطغى على الصوت الشجي ويهرسه مقتحماً، وتناثر النغم ، رغوة موسيقية فوارة ليرش برذاذه أسماع السابلة. وقال أحد المارين — يخرب بيته على هذه السرعة أضحى السائقون مجانين في هذه الأيام .

ولم يغادر بصر أبي أحمد الحذاء الرابض أمامه ، بيد أن الباص وقف وقوفاً مفاجئاً مقروناً بصوت العجلات كان مقلدة عواء كلب متوجع ، ورفع أبو أحمد رأسه وتساءل : ترى ماذا حدث ؟

وخرجت الكلمة الأخيرة من شفتيه غمغمة مرتعشة ، وأجاب الشاب الواقف أمام الصندوق وهو يتلفت ،

— لا أدري ، لعله صدم شخصاً ، ألمح دراجة مقلوبة ولا أرى صاحبها ، ربما كان هو الضحية .

وطامن أبو أحمد رأسه ، محاولاً أن يزلق بصره ، من بين ساقي الشاب ، فرأى على الأرض الدراجة المقلوبة . كانت عجلتها الأمامية ماتزال تدور دورة متباطئة،منطفئة، كحيوان من معدن يلفظ أنفاسه الاخيرة ، ولكنه لم يلمح طفله ، إنه ، بلا ريب ، على الرصيف المقابل ، يحجزه هذا الباص اللعين . وتراءى الباص قطعة مغناطيس عظيمة الجرم تشد أحداق الناس اليها لتلتئم ، منجذبة اليها ، وتؤلف حلقة ما تني تتسع شيئاً فشيئاً . وكانت العيون المتطلعة تطل ، من بين الاكتاف المتراصة لتلقي على الضحية نظرة آسفة ، فللفضول ألسنة وحشية تحب أن تلعق الدم . وارتفعت النظرات، قليلاً، لاشك أن أحد المارين قد شال الضحية ، بيد أنها ماتزال محجوبة بستار الأكتاف المتراحة .

وكان الشاب قد مدّ حذاءه الثاني ليشرع أبو أحمد في مسحه ، وخالجته رغبة عارمة في المضي الى حلقة الحادث ليغمس نظرته في بقعة الدم المنداحة على الارض ،

ولكن حذاءه لمّا ينته مسحه بعد . وبدت عيناه حائرتين بين إرضاء رغبته المشوقة الى المنظر المثير وبين وقوفه في مكانه لا يريم ، ثم تمتم في ذات نفسه مواسياً رغبته الخائبة : لا عين تشوف ولا قلب يحزن .

ما زال الراديو يلهج بوضوح قاس ببقية الأغنية الهازجة المترددة الطافية فوق بحيرة النفط المنتشر وشرع باب الباص يلفظ راكبيه من جوفه الفائر ، وعلا صوت مستاء : أطفىء الراديو ، قتل الطفل وما زال الراديو يغني ؟

وصرخت امرأة محجّبة في وجه السائق : يخرب بيتك قتلت الطفل ، ألم أقل : خفّف من السرعة ؟

ولدت سمع أبي احمد جملتها المحتجة الصارخة . الضحية إذن هي طفل صغير ، وهبّ واقفاً مرتاعاً ، وخفّ مسرعاً ، صوب الباص . وانجرف تطلع الشاب الواقف أمامه ، فلحق به وسارق حذاءه النظر ، فبدا له أحدهما مجلوّاً صبيغاً ، وبدا الآخر وسخاً مغبراً ، وتلاشت حسرته ، وهو يري الى عيني ماسح الأحذية يهرول جزعاً ، واستطاع أن يميّز صوته المتهدّج : بلى انه إبني جميل ، قتلوا ابني حبيبي .

كان ثمة رجل قد شقّ الحلقة الملتئمة على الضحية ، حاملاً الطفل الصغير على ساعديه ، وتراءت عينا الطفل مغمضتين وقدماه متدلّيتين منتفضتين ورأسه مرتخياً مشعّث الشعر ، وانفرج فمه برعماً صغيراً أحمر يرتعش ، يتفتّح ، وتراءى الرصيف، كما لو كان مجروحاً ينتضح الدم فوق أديمه ، قطرة ، قطرة ، قطرة .

-٣-

كان أبو احمد واقفاً أمام باب حجرة العمليات ، في المستشفى الوطني ، وعيناه إلى الباب تستجديان خبراً مطمئناً ، ومر أمامه طيف أبيض متزن الخطوة ، لعله طبيب ، بلى ، هذه ممرضة تلحق به وتناديه : دكتور ، دكتور (إن قدر لابنك أن يعيش فلعله أن يضحي طبيباً مــن يدري ؟ سوف يلبس ثوباً أبيض ويداوي الجرحى مجاناً ويشفي باذن الله اخته المريضة زينب) وامتدت سبابته ، محنية محدودبة ، لتدق الباب ، دقة مستوضحة ، مترددة ، ذليلة تيك ، تيك تيك ، وخاف أن ينهره الطبيب فهو مشغول بلا شك ، بإسعاف ابنه ، ولكن الزمن طال — لا يدري على الضبط مداه بيد انه تطاول ليضم الدهر كله — وفرك أبو احمد سبابته كانما يود أن يزيل منها صدى النقرة العالقة بها ،

نادماً ، وتجاوبت في مضطرب رأسه نقرة قصية مقبلة إليه من غيابة حلم ، وخطفت في ذهنه صورة تابوت صغير يغفو فيه ابنه جميل مسجى ، ملفعاً بكفن أبيض ، وسبابته الصغيرة تمتد محنية كمنقار ببغاء لتنقر سقف التابوت ، مقلدة نقرة مألوفة ، نقرة خفيضة ناعمة ، أشبه بنقرة فرشاته على ظهر صندوق البويه ، لا ، لا ، أخف منها وأرق ، إنها تماثل النقرة التي لامست سمعه ، منذ لحظة ، حين امتدت سبابته المحنية لتنقر باب غرفة العمليات ، نقرة مترددة مسكينة ذليلة مستوضحة ، تيك ، تيك ، تيك .

وخرجت ممرضة من غرفة العمليات واتجهت اليها عيناه القلقتان وحدقتا الى عينيها ، الى فمها ، تنقبان في رفيف الجفنين ، في انفراج الشفتين ، عن قبس من الأمل صغير ، غير أنه لمح في عينيها ، فيما كانت تغض طرفها ، أن شيئاً ما . قد حدث .

ــ العمر لك يا أخي ، بذل الطبيب ما في وسعه لانقاذه ، ولكن الصدمة كانت عنيفة جداً .

وبدا له ان كلماتها قد تجردت من حروفها المهموسة ، ومسخت وحشاً قاسياً متوثباً ، انشب براثنه في صدره البشقه وامتد الى قلبه وجعل يشده ، يشده ، حتى أوشك أن ينسلخ : هكذا مات طفلك المسكين هكذا .

واستشفت نظرته اليائسة ، عطفاً ناعماً ، يتدفق ، عفواً ، من عيني الممرضة ، ولمح الجفنين يغتمضان ، ينفتحان في رفيف عذب ــ يمازجه بعض التزق ــ بلى هناك دمعة طيعة مفاجئة تهم أن تنزلق ، بيد أن الأهداب جعلت تضد الموجة الصغيرة ، تثنيها عبثاً عن الانحدار ، كأنما كانت تخشى أن تعكس ، فيما هي تهمي ، على سطحها المتلوي المتوامض صورة طفل جريح يحتضر ويسلم روحه الطاهرة الى الله . ودنا منه ممرض وربت على كتفه مواسياً: العمر لك يا أخي . انه طفل سيمضي رأساً الى الجنة،فلم يعرف الذنوب بعد ، اسمع ان شركة الباصات تدفع لك الف ليرة سورية على الأقل دية ابنك ، خذ هذا تقرير الطبيب بوفاة الصغير المرحوم وعد غداً الى المستشفى مع معاملة الوفاة بعد شطب قيوده من سجلات مؤسسة اللاجئين ، ليتسنى لك دفنه ، العمر لك يا أخي ذهبت روحه الى الجنة .

وكانت الممرضة الطيبة القلب ما تزال تراعيه بنظرة مبتلة بالدمع حين غادر المستشفى ، وكانت العتمة قد هزمت آخر أشعة الشمس وبددتها على حواشي الأفق ، مزقاً محمرة مجبولة بسحب ميتة مطروحة في ملعب السماء ــ (ماذا تفعل ؟ إنه مقدر من

الله ، لولا اخته الصغيرة لمضيت والتحقت بمنظمة (فتح) مثل ابنك أحمد ، سوف تسألك ، اين اخي يابابا ، ماذا تجيب ؟ ذهب الى الجنة يازينب ، إنه ملاك صغير لم يعرف الذنوب بعد) وأمسك عن البكاء ومثل في وهمه أن هناك آذاناً ترهف السمع الى نحيبه، لا ، إنه الصمت الاسود المنتشر يرتشف بكاءه المتقطع ، فيما كان يضرب في الزقاق المقفر الذي يفضي الى بيته . واشرقت في ذهنه فكرة مفاجئة (سوف تعطيك شركة الباصات ألف ليرة ، دية ابنك المسكين ، هكذا قال لك المرض . ماذا تفعل بهذا المبلغ سوف تدفع ايجار الغرفة عن الأشهر الثلاثة الماضية وسوف يبقى لك وفر كبير ، لا لا، سوف تمضي بهذا المبلغ الى مكتب (فتح) وتقدمه تبرعاً من ابنك جميل الى (فتح) سوف ينهض المسؤول معجباً ، شاكراً ، ليقبلك ، سوف تبكي وتقول له : ان كل قطرة من قطرات دم جميل سوف تنقلب الى رصاصة تثأر لك وتساهم في تحرير ارضك).

وتململ المفتاح وهو يدور في القفل ، كدنف عليل ينقلب على فراش المرض ، وخلصت منه أنة مشفوعة بصرير الباب ينفرج ، قليلا ، (هذه أول مرة تدخل غرفتك فلا تجد الطفل يملأ رحابها بضحكه ، إنه الآن ميت مسجى في المستشفى سوف يغيبه التراب غداً ، ويلحق بأمه . محمد يامحمد . نعم يافاطمة ، ليتني مت في حيفا يامحمد . قد أموت هنا قريباً فاذا عدت الى بيتنا هناك فلم عظامي وادفنها هناك . بلى يافاطمة ، سأجمع عظامك عظمة ، عظمة مع عظام ابنك جميل ، وسوف ادفنها هناك في أرضنا الطيبة البعيدة . ولكن ماذا ستقول لزينب . هاهو ذا ضوء شاحب يتسلل من نافذة الغرفة وانك لترى وجهها يلوح ، متوضحاً طيف أبهاواخيها ، إنها تنتظر اليك، وفي عينيها يمور خوف تنثره أهدابها المرتعشة) .

— تأخرت كثيراً يابابا ، أين أخي جميل يابابا ؟

وخيم صمت موجع يهدده بكاء مكظوم يوشك ان ينفجر ورشقت زينب آباها بنظرة مستوضحة مستغيثة واعادت سؤالها : أين جميل يابابا ؟ وأغضى ابو احمد صامتاً ولكن الجواب زحف ، وئيداً الى شفتيه ، وهم ان ينطرح مقتولا ، مسحوقاً ، بين أسنانه المنطبقة ، المشدودة ، ولكنه غمغم ، بعته يازينب .

وانجرح الصمت بصوتها النحيل الضارع وهي تسأل ، ممن بعته يابابا ؟

— بعته من الله سبحانه وتعالى ، اشتراه بالف ليرة .

وكست وجهها الساذج غاشية من الألم وطفرت دمعة صافية متمردة وهتفت : لماذا يابابا لماذا ؟

ـ لاتبرع بثمنه لمنظمة (فتح) يابنتي .

وجاذبت جفنيها رفة خائفة مصدقة مستفهمة كأنها تستوضحه : (وهل تبيعني أنا أيضاً يا أبي !) ، وحدر اليها نظرة حانية ندية ، غزلت خيوطها من هذه الكلمات : (لا ابيعك بمال الدنيا ياحبيبتي) ، وبدا له ان البريق الطاهر المتوامض في سواد عينيها هو كل ماتبقى له ، كل مايشده الى الحياة ، كل مايؤرث جذوة الامل في قلبه ، ومثل في خاطره طيفه ، ممسكاً بالليرات يسلمها الى المسؤول في مكتب (فتح) والدمع يتحير في مآقيه ، ورامق ابنته زينب ، وهي تعلق أهدابها بالمدى المظلم ، ساهمة ، لعلها كانت تتخيل الله سبحانه ، يضم أخاها جميلاً ، ويسلم الى أبيها الثمن ، ويعد الليرات في راحته ، ليرة ، ليرة ، ليرة .

الحب والغرب

تأليف
دني دي رجمون

ترجمة
د . عمر شخاشيرو

يدرس المؤلف ، وهو يحلل أساطير الحب ، جملة من المشكلات الانسانية الأساسية في نشوئها وفي نموها ، منها :

١ ـ الحب والزواج ومصير الأسرة .

٢ ـ الحب والحرب .

٣ ـ الحب والموت .

فالكتاب دراسة مجملة عن حضارة حوض البحر المتوسط انطلاقاً من معنى الحب ، تتناول هذه الحضارة في أصولها السامية الأولى لتتركز في القرون الوسطى حيث نشأت الأسطورة ، ثم تتخطاها إلى أيامنا .



النقد والوجود

سيرج دوبروفسكي   ترجمة : بدر الدين عرودكي

** على امتداد السنوات العشر الماضية ، كنت أشعر أننا في قلب او ربما على منعطف ازمة تجمعنا وتفرقنا حول مشكلة وحيدة . ولست اعني بها سوى

(**) يشكل هذا المقال الفصل الحادي عشر من مجموعة الدراسات المنشورة ضمن كتاب عنوانه « اتجاهات النقد المعاصرة » أشرف على تحريره جورج بوليه واشترك في كتابة فصوله عدد من كبار النقاد الجدد في فرنسا وايطاليا . وهو منشور في سلسلة I0/18 تحت رقم ٣٨٩/٣٩٠ .

الأزمة العميقة التي عرفتها الثقافة المعاصرة في الميدان الخاص بالتأمل الأدبي: اعادة المفهوم الذي صاغه الانسان الحديث عن نفسه تحت التأثير المتعاظم للعلوم الانسانية الى مكانه وتسليط الضوء عليه . ولقد أتت الفائدة التي اظهرتها مشكلات « النقد الجديد » - بعيداً عن كونها من قبيل النوادر - من فكرة مفادها ان الأدب ميدان فريد كما يتضح فيه الصراع بكل حدته : الأدب في جوهره لغة، واللغة هي موضوع التساؤل؛ الأدب هو الواقع الانساني الباحث عن ادراك ذاته والتعبير عن نفسه جملة بالكلمات ، غير ان مفهوم الانسان موضوع التساؤل ايضاً. ويمكننا رؤية النتائج المباشرة لهذا الصراع : ان نقد اليوم يصادر باتفاق مشترك - هو اتفاقه الوحيد - على أولية العمل الأدبي المطلقة ويطالب بادراك عفوي للكتابة. ولكن كيف ندرك هذا العمل المكتوب ، أو بكل بساطة ، كيف نتناوله ؟ واذا كان لابد من سماع الصوت الذي يتكلم فيه ، فما هو اذن هذا الصوت ؟ . أهو صوت شخص ما أم صوت لا أحد ؟ أهو صوت اللاشعور أم صوت التاريخ أم صوت اللغة بوصفها كلا ؟ واذا كان صوتها جميعاً فكيف يسعه ان يقودنا الى ادراك واضح للعمل الأدبي ؟ من هنا تبدأ المناقشة وتتفرق الطرق وتتقابل المواقف . وبوسعك أن تقول إنه ليس ثمة أي جديد على الاطلاق في اختلاف وجهات النظر هذا ، الا ان مايثير انتباهي في الواقع هو ان تصالب الطرق التقليدي قد اتخذ شكل منعطف حاد جداً .

اذ ما كاد الجمهور يوشك أن يتقبل فكرة نقد جديد حتى كف هذا النقد عن الوجود . أعني ان وحدته المفترضة أو تجمعه الموقت - على الأقل - في مواجهة خصومه انفجرت وتبعثرت أشتاتاً وأدت الى الانشقاق ، فقد غدا بوسعنا بعد ذلك القول ان هناك « النقد الجديد القديم » من جهة ، و « النقد الجديد الجديد » من جهة اخرى . وكان من الصعب علي خلال الفترة الوجيزة التي كانت أمامي لكتابة هذا الموضوع ان امضي في تحليل مفصل كنت جعلت منه مشروعاً للعمل - لذلك فسوف أقتصر في هذا المقال على ذكر عدة ملاحظات . ففي تضاعيف هذا الكتاب ، وكرد فعل تجاه النقد

التشخيصي لدى جورج بوليه ، والمشاركة الوجدانية لدى جان بيير ريشار ، والعلاقات المعاشة لدى جان ستاروبينسكي ، والادراك الشمولي لدى سارتر ، وباختصار ، تجاه كل تناول وجودي ،كان ثمة من يلح على تثبيت محض لاتجاه معاكس يمكن وصفه بما سأسميه « تصفية حساب كاملة للوجود » . قبل كل شيء اختفى هذا الكائن الفرد الذي هوالكاتب (أو المؤلف) من الأدب . وكان لوسيان غولدمان قد حذرنا قبلاً بقوله : ان الذات المبدعة ليست فرداً على الاطلاق وانما هي جماعة . وقيل لنا في مكان آخر « على الفكر ألا يهتم بالأشخاص » . ان المثل اللاتيني « لا أهمية للاشخاص » لايعني ببساطة الامتناع عن الآفةالأثيرة لدي التاريخ الادبي التقليدي والكف عن اللعب بأحكام من قبيل«اورست هوراسين » و « اندروماك = لادوبارك » ، فهذه الالعاب لاتسلي احداً . وانما يعني شيئاً آخر مختلفاً تماماً ، يعني انكار كل علاقة دالة ممكنة بين العمل الأدبي وانسان ما ، أي كل علاقة ذات مغزى . وهناك عبارة لرولان بارث تلخص هذا الموقف : « بمحونا توقيع الكاتب يؤسس الموت حقيقة العمل الأدبي الذي هو سر » . ان العمل الأدبي يبدأ بالوجود عندما يمحي كل توقيع – وعلينا ان نفهم كلمة « توقيع » بالمعنى الذي ذكرنا به ميشيل فوكو منذ عهد قريب ، فلقد افترض في القرن السادس عشر وجود تشابه ومشاركة بين الدلالة والمدلول ، وجود نوع من الحضور ، من التكون السابق للمدلول في الدلالة . ولا شك فان علينا أن نستعمل كلمة « الموت » بالمعنى الرمزي ، ان المؤلف « يموت » منذ اللحظة التي ينغلق فيها ابداعه على نفسه ويهجره . فظهور الكتاب هو اختفاء للمؤلف .

ينتج عن ذلك اننا بمجرد تكرارنا للقول ان الناقد كاتب أيضاً ، فاننا نلغي الناقد في النقد . وهذا ما يقوله أيضاً رولان بارث : « ان الناقد اذ يضيف لغته على لغة المؤلف ورموزه على رموز العمل الادبي فانه لايقوم بتفكيك الموضوع كيما يعبرعن نفسه فيه ، ولا يجعل منه محمول شخصه الخاص ، وانما يعيد النتاجه مرة اخرى كدلالة مفهومة ومنوعة ، وهي دلالة الاعمال الادبية ذاتها » .. دلالات فوق دلالات ، وكتابة فوق كتابة ، وفق بعض العلاقات المنظمة ولا شك ، وانما بدون « شخص » يعبر او يكتب ، بذلك تشكل المقالة كلية لاترتد إلا الى نفسها ، أي الى نسق من البنيات الدالة لا الى مشروع وعي خلاق والى استعادته بفضل وعي مشاهد اساساً . اذ ان العلاقة الحقيقية كمايقول لنا جيرارجينيت ليست بين كاتب وقارىء وانما بين الكتابةوالقراءة :

فهناك « حالة كتابة » و « حالة قراءة » تمر الواحدة منها عبر الاخرى . وها هو ذا جاك لاكان يتوصل الى تأسيس نظرية في اللغة يحتاجها هذا الفهم الجديد للادب . فاذا كان مفهوم « الكاتب » او « المبدع » اسطورة فذلك لسبب معقول مفاده انه ليس الكاتب من يفكر لغتهوانما اللغة هي التي تفكر فيه . واللغة ، في الحقيقة ليستمستخدمة من قبل « ذات » كيما « تعبر عن نفسها » : وانما « هي » الذات ، بالمعنى الانطولوجي للكلمة . ان « الأنا العميق » المشهور للكاتب هو في الحقيقة اذن أنا بلا عمق ، متماد في اللغة ، نحو لغة لامركز لها،لاتتكلم الى انسان ولا تكشف شيئاً.ان «النقدالجديدالجديد» يتلخص بكليته في هذا المبدأ : لايوضح الأدب شيئاً سوى غياب الذات .

الا ان من المستحيل الوقوف وسط الطريق . فمنذ نشأته كان النقد الحديث ينادي بأولية العمل الأدبي : فيدفع بالتفكير حتى النهاية ، متجاوزاً كلا من المؤلف والناقد كأشخاص ، ليخفي العمل الادبي نفسه بوصفه حقيقة . لأن نفس الضرورة التي تذيب الذات في اللغة تستلزم اذابة العمل الأدبي في المقالة النقدية . وحين نحذف كل تعبير خاص بوصفه مبدأ يوحد ويجمع الادراك،فكيف يسعه الاستمرار في نظام التحولات العام الذي هو اللغة بوصفه مجموعة معبرة غير قابلة للتحلل بذاتها وفي ذاتها ؟ سيستبدل البحث عن ألفاظ بليغة داخلية في العمل الأدبي الذي اتخذ منه الناقد التيمي مهمة توضيح ، بدراسة البنيات اللغوية أو السانية التي تتخلل وتتجاوز كل عمل أدبي . ومن وجهة نظر مختلفة ولاشك اكد بول دومان ان كل الكتب في قراءتها تقول الشيء نفسه ولكن بطرق مختلفة . ويذهب جيرار جينيت الى أبعد من ذلك عندمايقول : كل المؤلفين هم مؤلف واحد لأن كل الكتب هي كتاب واحد . اولم يكتب رولان بارث ان الأدب تحصيل حاصل هائل ؟ الا اننا عندماننتزع من العمل الأدبي كل المواقف ،ونغربله من كل مافيه من احالات الى الواقع،ونفرغه من كل المدلولات النفسيةوالتاريخية والميتافيزيقية ، ونخلصه ، لكي ننتهي ، من نفسه ، فانه يفضي أخيراً الى حال النعمة او الطهارة ، حيث يحقق جوهره الفاليري : « محض من لم يكن دالأعلى

شيء » . واذ ذاك تتهيأ الفرصة لتكريس ماسمي هنا بـ « النقد المحض » ،أي النقد القائم على الطلاق الحر بين العلاقات الدالة ودعاماتها في محيط الوجود .

سأجد الآن من يستوقفني ليجعلني ألاحظ بأن ما قدم حتى الآن بوصفه آخر تحول للنقد الحديث لا يعدو في حقيقته أكثر من عودة الى تقليد قديم سابق : فلماذا اذن هذا « الصخب والعنف » حول « النقد الجديد الجديد » الذي تعتمد كل جدته ببساطة على الأخذ مأخذ الجد ، وفيا وراء فاليري نفسه ، تأملات مالارميه في الأدب ؟. نفي لكل محاولة تعبيرية ذاتية ، لغة ، قوامها تدمير الواقع المادي للأشياء بقوتها على التجريد ، وأحاديث تقال وتكتب على أساس استبعاد كل امكان أصيل ، مهمة الانسان نفسه ذلك الذي يتكلم ويسمع ، ومع ذلك فاننا عندما نتجه نحو آفاق النقد المعاصر لتجنب الكتاب الذي حدثنا عنه مالارميه . « من الممكن جعل الكتاب لا شخصياً بمقدار ما نبتعد عنه نحن كمؤلفين بحيث لا يتطلب اقتراباً من القارىء » . يقابل ذلك تماماً الكلمات الأولى التي كتبها سارتر الناقد منذ مقاله الأول عن فولكنر : « فيا عدا بعض الانتكاسات » غدت الروايات الجيدة تشبه الظواهر الطبيعية تماماً ؛ اننا ننسى أن لها مؤلفاً ، ونقبلها كما نقبل الأحجار أو الأشجار ، لأنها هناك ، أي لأنها توجد » بحيث أنه هنا على وجه الدقة توزع التأمل المعاصر في اتجاهين متعاكسين ، أحدهما يصعد بالعمل الادبي المعطى بوصفه موضوعاً نحو حركة الوجود الذي أنتجه (لدى المؤلف كما هو الأمر لدى القارىء). والآخر يستولد المعنى في نفس اللحظة التي يفلت فيها من كل وجود ، أي من كل منظور خاص وكل موقف ممكن . وبين هذين التأويلين المتطرفين ، يبدو النقد المعاصر مجبراً على الاختيار وعلى اختيار نفسه بالذات . التجسيم الانساني أو اللاأنسنة ؛ الادب بوصفه « شكلا للانساني » أو أساساً لـ « غياب الانسان » ، ذلك هو التناوب الذي فرض نفسه لا في حقل الابحاث الادبية وحسب، وانما في الحقل العام لتأويل النصوص القديمة أيضاً .

ثمة نقيض اطروحة مطلق ، غير أني لا أريد بذلك الوصول الى تركيب ، فان فكرة طرح أي تركيب بعيدة عن ذهني تماماً ، وانما على العكس ، أريد التفكير والوصول حتى نهاية هذا التناقض الذي هو علامة عصرنا وليس ثمة ارادة الخروج منه . وهناك حالة تبدو لي مع ذلك مهمة ونموذجية ، هي حالة موريس

بلانشو الذي يستدعي اسمه بصحبة فاليري عدة استعادات بوصفه نموذجاً للعصر العقلاني الجديد بمعنى ما . أو لم يقل منذ « قسمة النار » مفعما بنشوة « الالتزام » وبدون انتظار لاطروحات البنيوية المعاصرة: «ان اللغة لاتبدأ الا مع الفراغ، لاشيء يتكلم، لاشيء يجد كينونته في الكلام، و كينونة الكلام ليس شيئاً» ؟. أو لم يكن عرّف الادب بدقة –متابعاً في ذلك مالارميه– بوصفه «نوعاً من الوعي بلاموضوع، منفصلاً عن الكائن» ؟. ان كل الثيمات التي تدور حولها أوليّات الساعة الراهنة تبدو لهم الآن منسجمة بشكل ، ومنذ عشرين سنة ، في كتاب بلانشو الذي بات الآن بنيوياً مع كتاب فاليري ، وهما اكبر اثنين في الفكر المعاصر . غير ان ذلك ليس الا مظهراً ، او بالأحرى واقعاً ملتبساً على حد تعبير بلانشو. وانما منذ فاليري ، كان على الاشكالية من بين هذه الأوليات ان تخرج الى حقل الفكرة المحضة التي يكتب عنها بلانشو : « كل ابطال فاليري يتشابهون بهـذا المعنى : فبوصفهم سادة الممكن ، ليس لديهم مايفعلونه ، وعملهم ان يظلوا عاطلين عن العمل فيما وراء تاريخهم الخاص » . تلك هي اذن « الممكنات » الفاليرية الشهيرة في علاقتها مع الفعل والتاريخ ، بوصفها وسيلة خاصة لتبنيها أثناء نفيها . انمشروع فاليري « الفاوستي » ، بعيداً عن انحصاره في اجواء الذكاء التجريدية، يؤلف احدى طرق الحياة ، وفي زي متنكر ، يبين التناقض الذي يحمله الينا الوعي والوجود»، وتناقض فاليرى هذا (الذي هو بمعيار ما ، تناقضه الخاص) ، يلخصه بلانشو بصيغة موجزة : « كل وجوده قام على انتهائه مع الوجود » . وليس ثمة برهة لم تكن فيها الكتابة مقطوعة عن الحركة المعاشة التي تحملها . وفي حديثه عن «موت الاله» لدى نيتشه يكتب بلانشو : « هذه الحركة هي حركة الوجود بقدر ماهي حركة الفكر » . ويؤكد ايضاً في حديثه عن باسكال : «ان ماتطرحه «الخواطر» لباسكال ليست تفاصيل حياته او تفاصيل ايمانه ، وانما الوجود في كليته ، وذلك

لا يعني بالطبع الوجود الكلي أو التاريخ الكلي لهذا الوجود ، بـــل الوجود بوصفه كذلك » .

ان فهم بلانشو اذن قائم فيما يقابل الموضوعية البنيوية ، انه يتأسس لا على تصور ساذج للانسان بوصفه موضوع معرفة وانما بوصفه ذا تجربـــة أساسية تلتمس بواسطة منهج تأملي . ولا شك أن بلانشو هنـــا أقرب الى سارتر وبالتالي الى هايدغر وليفيناس منه الى ليفي شتراوس أو بارث . ولكن كيف نوفق بين ما يجب أن نسميه وجودية بلانشو مع تعريفه للأدب بوصفه « لغة لا أحد ، يكتبها أي كاتب وتشكل نور وعي الانا الخاص » ؟. هل يعني ذلك حالة خاصة لجدلية بلانشو هـــذه القريبة جداً من جدلية باسكال التي تقوم على التوكيد العفوي للعكس ، وبأي شيء ينكشف هذا الالتباس المنيع ؟. (لنذكر هنا أنه على العكس من ظاهرة تعدد المعاني في النقد الشكلي ، فان التباس اللغة لدى بلانشو لا يرجع الى قوانين توظيف نظام رمزي : انه يبين كينونة الانسان ذاتها ، اذ أن التعبير اللغوي منظومة (انطولوجية) . هـل علينا اذن أن نمسك « بطرفي السلسلة » بكل بساطة لنقول ان كل عمل أدبي في ظل علاقة مختلفة عمل شخص ما وعمل لا أحد في الوقت نفسه ؟. لا شك في ذلك أبداً . غير أن تأمل بلانشو يقوم بما هو أفضل من تقديم تناقضات : انه يوضحهـــا . فاذا كانت اللغة محمولة بالوجود ، فذلك لأن اظهار الوجود هو ، بشكل عميق ، تجربة العدم الذي يهلكه ؛ ويمكننا أن نفهم كيف أن هذه التجربة ربما التقطت بالكلام ، بما أن « الكلمة – على وجه الدقة – تعطيني الكائن ، لكنها تعطيني اياه خاصاً بكائن » . ان مفارقة اللغة التي تسلم الكائن وتترجعه في الوقت نفسه ، لا تفعل ذلك إلا كما لو أنها تفعله مع وجود تجليه الاخير ، وهو تجلي استحالته الخاصة . إن تجربة اللغة لا تترجم اذن تجربة ميتافيزيقية : وانما هي هـــذه التجربة نفسها . تلك هي اذن النقطـــة الجوهرية التي مافتىء تأمل بلانشو يستعيدها ويجترها . وعلى هذا فان المشكلة المطروحـــة هي التالية : ان الموضوع يكشف في صلب اللغة غيابه ، فهل يمكننا أن نستخلص أن اللغة ليست الا غياباً محضاً للموضوع ، أو أن الموضوع الوحيد هو اللغة؟.قد يبدو اختلاف البيانات حاسماً ، لكنه على الاقل رئيسي .

ان « قيل » و « يحكى » لدى بلانشو ، وبصورة عامة في كل استبصار وجودي ليست على الاطلاق طرحاً محضاً وبسيطاً للشخصي باسم اللاشخصي . — ان

«فكرة الخارج»، وفق التأويل الراهن لميشيل فو كو، متموضعة في جانب كل عتبة ذاتية، وانما يمكن لنا ان نقول على العكس، ان اللاشخصية حسب مفهوم بلانشو هي دوماً «لاشخصية أحدهم»، أي ان المصطلحين لايطرحان من خلال نفي أحدهما للآخر، وانما بوضعهما في علاقة جوهرية. «ان ارادة الكلام في مرتبطة أيضا بغياب كينونتي .. وعندما أتكلم، فانني انفي وجود هذا الذي أقول، لكنني انفي ايضاً وجود هذا الذي قاله: واذا أظهر كلامي الكائن في لاوجوده، فانه يؤكد بهذا الاظهار انه مصنوع بدءاً من لاوجود هذا الذي صنعه، من قدرته على الابتعاد عن ذاته، ومن كونه آخر بالنسبة لكينونته». ان التكرار الملحوظ لضمير المتكلم ليس هنا طريقة اسلوبية: فهو يبني أساس تجربة به يصنع الأنا التجريبي استنتاجه ويتناوله بالكلام (ان الكوجيتو فعل مقول) كما لو انه قائم في صلب غيابه الجوهري. ان كشف هذا اللاوجود ليس فعلا تجريدياً متحرراً من كل استحضار او دعامة خاصة على الاطلاق: انه يصنع نفسه «بدءاً من لاوجود هذا الذي صنعه». أي أن هذا الكشف يستطيع دوماً بالتعريف ان يكون موصوفاً باعتباره خاصتي، بالمعنى الذي كان «كانط» قد اشار اليه من ان «الانا أفكر» يجب ان يملك القدرة على مصاحبة كل تمثلاتنا، ولكن، منذا الذي لايرى ان اشكالية بلانشو تشبه بشكل دقيق اشكالية سارتر في «تعالي الأنا»؟ عندما يكتب بلانشو ان «الادب هو هذه التجربة التي يكتشف بها الوعي كينونته في عجزها عن اضاعة الوعي في الحركة، التي يعاد بناؤها، فيما وراء الوعي، في عفوية لاشخصية، مضمحلة، ومنتزعة من أي انتظام للأنا...» فان كشف الكائن في التجربة الأدبية يقلص بشكل دقيق كشفه في التجربة الظاهراتية التي وصفها سارتر: «ان الوعي المتعالي عفوية لاشخصية». ان الذات ليست وهماً محضاً: وانما هي الشكل الملزم والمشتق الذي تصدر عنه في الفعل التأملي

الذاتية العميقة . ان الأنا،هو مستوى مؤلّف لوجود لاشخصي مؤلّف،غير أنه من غير الممكن الامساك به بدوره الا في بنية ايغولوجية[1]. ذلك هو التباس الوجود الذاتي الذي لايمكن تجاوزه ، فهو يتواجد في مظهره اللغوي ، حيث يبرز الكلام الفردي على قاع لغة أكثر شخصية ، ولكن حيث لاتوجد اللغة الا محمولة بالكلام الفردي: تموت اللغة ، ويبدو أحياناً أنها تنسى مع الناس الذين يتكلمونها . وعلى أساس وعي سابق لكل تفرد ، لايخص شخصاً ما ، ينبجس ويتأكد وجود ، هو بالضرورة وجود أحدهم : ان التجربة الانسانية تطرح نفسها بكليتها في هذه المفارقة حيث يتجابه ويجتمع في المكان نفسه العالمي والمتوحد ، مصنوع ومستصنع ، ـ ذلك هو نظام الفكر وذلك هو أيضاً تيه . ومن المعروف ، منذ باسكال ، أن جدلية المتناقضات العفوية التي تحدد الانسان في كينونته هي مبدأ القلق نفسه . وليس مجرد صدفة أن تنتج عودة الوعي التأملية حول الوجود الذي يحمله قلقاً جوهرياً لدى بلانشو كما هو الأمر لدى سارتر « عجز الوعي عن اضاعة الوعي » ، « تسلط الوجود » الذي هو « استحالة الخروج من الوجود »،فبالنسبة للصيغة الأولى ، ثمة « عفوية هائلة » تشهد فيها على الابداع الجاود للوجود الذي لسنا نحن مبدعيه » ، والصيغة الأخرى ـ كل هذه الأشكال تعني هذا التناقض الأكبر للوعي والوجود ، الذي لابد لكل مشروع من المشروعات الانسانية ، بما فيها مشروع الكتابة ، من تجاوزه بها والتطلع الى تجاوزه .

نلمس في النقطة الحساسة ما يفصل (واعتقد ان الاصرار على هذه النقطة امر اساسي) التجربة اللاشخصية بوصفها تأملاً أساسياً في العلاقات الضرورية بين الكلام والوجود ، عن الموقف اللاشخصي بوصفه تناولاً منهجياً مخصصاً لفصل اللغة عن كل ركن وجودي . ومن المستحيل هنا خلط المحاولتين . ان ضياع الشخصية لدى بلانشو « لحظة جدلية » يتجاوز بها كل استعمال للغة (« تجاوز الأدب الكاتب الآن .. وقدره

---

(١) Egologie علم الأنا .

هذا ، انه غدا كذلك بصيرورته لغة لاتتعلق بشخص ما ») لحظة ، تصادر بالاضافة الى ذلك،وبحركة عكسية ومتممة، على الظهور الأصيل للتكلم (« لنفترض العمل المكتوب: معه يولد الكاتب ») . أما بالنسبة للبنيويين ، فالأمر على العكس ، ان الحالة المثالية هي الحالة الغفلية (أي حيث لايوجد أي شخص) ، حيث لابد من وضع سياق ادراكي. لقد كانت العودة الى عفوية « ضمير الغائب » المتحققة في الاجترار او الغثيان لدى بلانشو أو لدى سارتر زهداً ، غير أنها بالنسبة للنقد الجديد تتجه لتغدو رفاهية أو على الأقل سهلة . وعندما يقولون لنا اليوم إن الأدب « لغة لا شخصية لا تتكلم الى أحد ولاتظهر شيئاً » فان الكلمات تبدو مشخصة ، لكنها تأخذ معنى مناقضاً . لأنها لا تعني شيئاً يجعلها قانون الضمائر لعبة ، أو أن ما هو أساساً موضع سؤال في اللغة هو كينونة السائل نفسه؛ واذا كانت الكلمات من الآن فصاعداً لن ترتبط بشيء ولابشخص فذلك لأن المقالة الأدبية تنعزل في حلولية لا ترجع الى أي واقع آخر غير واقعها ، ذلك لأن اللغة كانت ستستنفد بعنىما ، وظيفتها ومعناها بتشكلها في منظومة علامات . وبجوار العلوم الانسانية يحلم الناقد بدوره في أن يصبح عالماً ، وما دام كل علم ، على حد تعبير باشلار ، « يظهر كمذهب للعلاقات بلا دعائم وبلا كاتب تقارير » ، فمن الممكن أن يكون النقد الجديد علماً موضوعه (هنا ، اللغة) الوعي على الأقل (وعي الكاتب أو القارىء) . ان الموضوع الأدبي يبقى بلا أصل وبلا مصير ، مقطوعاً عن كل احالة الى الواقع ، وموظفاً بوصفه موضوعاً لغوياً « محضاً » ، متخففاً من كل إمكان ، ومنتزعاً من كل وجود .

وأعترف أن هذه الطهارة تبدو لي مشبوهة . وليس ثمة أدنى شك - كما هو معلوم - في أنه ليس ضرورياً أن نعكف على « أدبية » الأدب وفق استبصار وتقنيات العلوم الحديثة . ولا شك أن علم السمات أيضاً في بداياته ليس مدعواً لمعرفة أهمية متعاظمة ، على أن المشكلة ليست هنا . ان المطروح للنقاش هنا ليس اسهام الفكر العلمي وانما تسلطه . لقد كانت المشكلة تبدو (ومن وجهة نظري كنت أقول : الخطأ) في كل مرة يطمح فيها منهج علمي إلى تعميد طريقته في البحث بقطاع خاص عبر شرح كلي ، أي في كل مرة يتحول فيها العلم وفق ايدلوجيته الخاصة . ولم يتمكن من أن يحقق ذلك دوماً إلا بمغالاته في الموضوعية الملازمة لمنهجه في فلسفة الموضوعية . وليست العملية جديدة : انها توافق ، على

المستوى الايدلوجي ، كل المنطلقات الكبرى للعلوم ـ علوم الطبيعة في القرن الرابع عشر وعلوم الانسان اليوم . ان نظام المعرفة آخذ في الانغلاق على نفسه، ناسياً أن كل ما قيل حول الانسان كموضوع، لابد له في نهاية الأمر من أن يكون معروفاً مرة أخرى من قبل الانسان بوصفه ذاتاً ، ذلك أنه هو الذي أنتج الحقيقة الموضوعية عن نفسه . وما يجعل كل فكر علمي محكوماً بعدم قدرته على الانعزال ضمن العلم الذي ينشئه هو بالدقة أن هذا الفكر العلمي هو في سبيله لانشاء هـذا العلم : ومن هنا العالم ، بوصفه اكثر من مجرد فرد، زائد عن اللزوم دوماً بالنسبة لبحثه الخاص ؛ فالوعي العارف يزول في الموضوع المعروف (وهذا اجراء لايمكن تجنبه ، والموضوع هو الانسان) ؛ والذي يفلت مبدئياً من نظام المعقولية الذي أبدعه ، إنما هو وجوده نفسه بوصفه طريقة في كينونته مفرداً ، بوصفه بنية مكونة من المُعاش.

غير أن المشكلة كلها تنحصر في معرفة ماهو بالنسبة للبحث العلمي موقف شرعي وضروري وليس بالنسبة للادراك النقدي طريقاً بلا منفذ . ومن ناحية أخرى من الممكن التساؤل عما اذا كانت حركة الخلق الادبي لاتتجه هنا عكس الحركة التي تحرك المسيرة العلمية ، وذلك انطلاقاً من أن الادب لغة تمزج ، بالتعريف ، العلاقات الانطولوجية التي يستبعدها العلم . ان اللغة الجبرية لغـة لا شخصية تماماً : ليس ثمـة أي رابطة جوهرية لا تربطها بأصل ما ، انها لا تفسر في شيء الوجود الذي تدركه في تطوره . ولقد رأينا بالمقابل أن اللغة الأدبية ليست شيئاً آخر ، في نهـاية الأمر ، سوى معنى الوجود الذي تحمله ، لغة الكاتب كانت أم لغة القارىء : بهذه اللغة يعود الانسان كل مرة الى التجربة الاولية التي تعرفه بوصفه انساناً ، تجربة كون هذه اللغة لا تفسر أو لاتنعكس، بل تنشأ كما هي . ومنذئذ فان كل فهم آخر للأدب يتراجع فيما عدا الفهم الذي يقصره على كيانه اللغوي . ولم يكن ممكناً أن يكون تقلصه في اللغة أكثر من انعزاله في الوعي، انه الفراغ الذي ينبثق العالم من كل جوانبه . ان الكلام ـ كالصورة ـ ليس كياناً مستقلاً ، بل أفعالاً قصدية تتحدد بعلاقة متعالية . وليس سـارتر فحسب ، وانما بلانشو ايضاً الذي يذكرنا : « لا يمكن للسلب أن يتحقق الا انطلاقاً من الواقع الذي ينفيه » . ففهم الأدب،

لا يمكن إذن أن يكون محصوراً في أدبيته ، وانما بتوضيح قوة سلبه لكلية الواقع الذي ينكشف به وفيه .

منذئذ « فان المهمة التي يحملها الوجود للكلام » – لكي نستعيد تعبيراً آخر لبلانشو – والتي تدع له طبع اتجاه مختلف ، لن تتمكن من التقلص في دراما الوجود المطابق لعدمه الخاص عبر لا كينونة اللغة . ان اللاكينونة لاتظهر إلا على قاع الكينونة ، والسلب لا يلمس الا بما ينفيه ، واللغة تتضمن تعالياً أساسياً يلقي بها دون توقف نحو الخارج ، نحو العالم ونحو الآخر . فاذا كان الأدب حقاً ، في كل وجوهه ، هذا التحصيل الحاصل الواسع الذي كان مشكلة منذ البداية ، فان لهذا الصبر الجلود والعنف القاسي لدعوى الكاتب تبايناً لا ينضب وغنى لا نهاية له من المكتشفات . ان حصة الوجود ليست جزءاً كافياً ، كما أن لا مبادية المحسوس ليست حثالة بحيث كانت ستستبعد – كما هو الأمر في في العلم – التقشف التطهري للفعل . كان (تين) يقول عن راسين بحق ، انه في مسرحه – حيث لم تكن المشكلة حياته ولا عصره – نجد تاريخ عصره وحياته . ومن حيث أن الأدب كشف لمعنى كلي يمكن بالنسبة للانسان أخذ الشرط الانساني في لحظة محددة من التاريخ ، فان ما يليه أن بُعده الخاص هو حركة دائمة تعمل في جو الكتاب وفي زمن الخلق أو القراءة على تجميع كثرة وفيرة من الدلالات في سبيل تركيب نهائي للمعنى . ان الادب كالطبيعة يخشى الفراغ : في فراغ المقالة كل شيء يغرق ، والشبكة الكاملة من العلاقات مع الذات ومع الجسد ومع الآخر ومع العالم تؤخذ من نسيج الكلمات . فالكتاب الذي كان سيؤخذ لوحده ، واللغة المقطوعة عن كل شيء والتي كانت ستحدث نفسها في صحراء الكائن وفي التاريخ ، كل ذلك أساطير سهلة للفكر الحديث يحاول بها أن يتملص من كيانه التاريخي . ان كثافة المدلولات تختلط مع شفافية الدلالة ، تماماً كما أن كثافة الواقع تعم شفافية الوعي . إن النقد الحقيقي ، تحت وطأة التوقف بلا عودة ، هو اذن نقد المعنى الممتلىء لا نقد الشكل الفارغ ، انه النقد الذي يوضح العلاقات التي تمزجها الكلمات في تضاعيفها مع العلاقات المتداخلة مع الناس ومع الاشياء . وباختصار ، فان النقد الحقيقي هو هذا الجهد الطموح الذي لا ينتهي أبداً لاعادة ولوصف المفاهيم ، وكلية المعاش ، بلغته الخاصة ، وما هو متحدث وصامت ، ظاهر أو مخفي في العمل الادبي .

لنلخص ما سبق . ان المواجهة الحاضرة ليست في أساسها الا جواراً مع مالارميه الذي يستمر في نص ثقافي أنتجه تطور العلوم الحديثة في هذا السؤال

الوحيد : هل يجب أن نعيش لنكتب ، ام نكتب لنعيش ؟ هل الحياة مصنوعة كما اعتقد مالارميه من أجل الوصول إلى كتاب أم أن الكتاب يصنع من أجل اغناء واثراء الحياة ؟ كل جانب من الأدب ومن الثقافة المعاصرة يؤكد أن الفن هو الواجهة المالارمية ، وحيث أدوت كتفك للحياة ، يكمن فجور هذه الطهارة ، تكمن الدلالة المتحررة من المدلول ، يكمن الشكل المسلوخ عن المحتوى ، واللغة المعزولة عن التجربة . ان هذا الافراط ينتهي إلى انتاج ترياقه الخاص . والأدب الشاب يعيد اكتشاف علاقته الخاصة مع الكلام . وكما كتب لوكلزيو منذ عهد قريب : « لقد عاش سارتر الغثيان وكان عليه أن يكتبه ، ونحن نعيش الغثيان وعلينا أن نقرأ هذا الكتاب . هذه التجربة المزدوجة لهذه الضرورة المزدوجة هي المبرر الحقيقي لهذا الكتاب ، ولكل كتاب . الا أنه في المختبرات المغلقة حيث يتم تحضير الهندسة البارعة سنتصل إلى خنقها : لابد اذن من فتح النوافذ المالارمية الشهيرة وتهوية هذه الاماكن العقيمة العالية . ومن ناحية أخرى ، فلست أنا الذي يقول وإنما فاليري النقي الذي يقول ببراعة ، وهو التلميذ المتحمس الذي يرد باجابات جيدة عن اسئلة معلمه :

لا ، لا ! ... وقوفاً ! في الزمن المتلاحق !
حطم جسدي ، هذا الشكل المفكر !
واشرب من صدري ، مولد الهواء !
ان عذوبة البحر المفتوح
تعيد الى روحي ... أيتها القوة القذرة !
لنركض نحو الموجة في تدفق حي !

س . د .

توماس مان ..

صورة الفنان ناقداً

اندرو هوايت
ترجمة :
عبد الإله الملاح

كان هاينريش هاينه موضوع أول دراسة نقدية كتبها توماس مان ، حينما كان في الثامنة عشر من عمره ، وكانت آخر دراسة له عن شيلر ، قبل أشهر قلائل من موته . ولقد

بلغ انتاج مان النقدي ، خلال الفترة الفاصلة بين هاتين الدراستين ، نحو ثلث مليون كلمة ، معظمها بين عام ١٩٢٠ وحتى وفاته ولم ينقطع خلال هذه الفترة عن كتابة

روايته اللاحقة . ومع ذلك ، واذا تجاهلنا نوعية هذه الدراسات النقدية فاننا نلاحظ في أعمال مان النقدية ميلاً الى الانتخاب . فلقد كان ثلث هذه الاعمال مكرساً لجوته ، وان استثنينا روايته عن جوته « لوته في فيمار » ، كما نجد مان يكتب ويتحدث تكراراً عن فاجنر بدءاً من عام ١٩١١ . ومع أنه لم يخلف سوى دراسة واحدة عن كل من الرجلين « نيتشه وشوبنهاور » اللذين كانت لاعمالهما الاثر الاكبر على أعماله، فانه يتوسع في مناقشة اعمالهما في كتابه « التأملات ، لقد اعترف مان ، خلال محاضرته عن « جوته » في أوكسفورد عام ١٩٤٩ بشعور بالخجل لاقتصار نشاطاته الادبية على دراسة المفكرين الالمان : ولم يكن مان في الحقيقة يبالغ في التواضع في هذا الاعتراف . ذلك ان دراساته النقدية عن الكتاب الاجانب لا ترقى بنوعيتها الى مستوى دراساته عن المفكرين والادباء الالمان ، وان كان اطلاعه على الادب العالمي ، وبخاصة في مجال الرواية . واسعاً . فنجده يكرس بعض احاديثه ودراساته للشعراء والروائيين الروس (تولستوي ، دوستويفسكي ، تشيخوف) ، ودراستين عن مسرحيين اسكندنافيين (ابسن وستريندبرغ) . وهناك اشارات عابرة الى شكسبير ولورنس وستيرن وفيلدينغ وريتشاردسون ووايلد ، ودراسة واحدة عن برنارد شو ، تشكل مجمل اهتمامه بالادب الانكليزي، اضافة الى مناقشات متناثرة حول بلزاك وزولا والاخوين غونكور وفلوبير وأناتول فرانس واندريه جيد، تعكس بمجموعها رأيه في الادب الفرنسي . أما مذكراته اليومية عن اول رحلة عبر المحيط الاطلسي، الى الولايات المتحدة ، فتحتوي على مناقشة رواية سرفانتس « دون كيشوت » .

لم يكن توماس مان يكتب النقد كالمدقق الحيادي على أعمال الكتاب الآخرين . بل كان يكتب بوصفه فناناً، لا دارساً Scholar وهذه الحقيقة تبرر طابع السيرة الذاتية والملاحظة الشخصية اللذين تتسم بهما معظم اعماله النقدية : فلقد كان يرى في السيرة الذاتية واجباً « إنسانياً » أشد أهمية للفنان من الخلق الفني . ولقد أدى به هذا الاعتقاد ،أحياناً ، الى مواقف ربما بدا فيها مفتقراً للباقة وطغى عليه الجد : كما كان يتجلى في اطروحته الطويلة عن ذاته في مطلع الخطاب الذي ألقاه في تكريم الذكرى الثمانين لميلاد سيجموند فرويد ، فلقد كان خطابه من النوع الذي تميزت به اعمال مان النقدية : فمان يستخدم النقد كوسيلة للكشف عن ذاته، فناناً ورجلاً، ومن هنا كان اختياره مقتصراً على الكتابة والحديث عن أولئك الذين شعر بقرابة فنية او انسانية نحوهم فحسب ، ان هذه الحاجة الى وجود حالة « الأنخاب المختارة » بين ذاته وموضوعه لتفسر لنا سبب قصور مدى

كتاباته النقدية، فلقد قال ذات مرة أدلديلتمي الى « عائلة » جوته ، كان هــذا الاحساس بقرابة الدم والروح احدى الدوافع العميقة التي كانت تدفعــه مرة تلو المرة الى العودة لمناقشة جوته الرجل والفنان، وكانت مناقشات مثقلة بالتكرار من زوايا عديدة . فلقد كان مان يستخدم ذات الوقائــع ، المرة تلو الأخرى ، لاضفاء الفكاهة على التكريم : ولا بد أن مستمعيه كانوا في غاية السأم ، وبخاصة أولئك الذين كانو على معرفة بدراسات مان المبكرة عن جوته ، في أواخر الثلاثينات والاربعينات ، إذ كانوا يضطرون ، مرة أخرى ، لسماع قصة « الجائزة الكبيرة » أو روايته عن « زفرة الراحة » الكونية التي شيعت بها جنازة جوته ، أو تكرار الحديث عن دعوى جوته التي تفضح كبرياء بأن نبلاء فرنكفورت يمالئون سوام نبالة أو من سيل الرسائل الجــارف ، وهي الرسائل المرسلة الى « الامير جوته » في فايمار . حقاً لقد نضجت نظرة مان الى جوته . لكن عناصرها لم تتبدل ، أما أسلوبه في الملاحظة وحديثه عنه فكانا أشد ثباتاً . ذلك أنه كان يرى في جوته ، بدءاً من أول دراسة عنه في عام ١٩٢١ حتى آخر دراساته في عام ١٩٤٩ وكأن شاعر فايمار العظيم ومستشار البلاط فيها مزيج منه وبطل احد رواياته المتأخرة (كما تحقق فيما بعد) ان هذا المظهر الاساسي في نظرة مان الى جوته ليثير لنا اشد النقاط عمقــاً واهمية في كتاباته النقدية ، وهي انه كان يعبر عن موضوعاتــه باسلوب رواياته . ذلك لانه عالج العديد من هــذه الموضوعات وكأنها شخصيات اساسية في رواياته اللاحقة وتعاني ذات المشكلات . فلقد كانت كتاباته النقدية تدور حول مشكلات الفرد المتميز ووظيفة هذا الفرد وموهبته وسمو الروح ، الخطيئة والخاطيء ، الندم والتسامي ، الاسطورة والروح ، الفن ، السخرية واللعب ، الاراده وقهر الذات ، الحياة والموت ـ تلكم كانت المشكلات التي تناولتها اعمــاله « النقدية » والموضوعات التي قامت عليها ، شأن اعمــاله الروائية ، فكأن الفارق بين هذه وتلك هو ان اعماله النقدية كانت تتناول اناساً حقيقيين ـ ولعل مما يدعو الى العجب الا يعمد مان الى تدمير تفردهم تدميراً كاملاً ، طالما كان يضفي على موضوعاته حقيقة جديدة تماثــل حقيقة عالمــه الروائي ، حيث يبدو كل من جوته وتولستوي وكأنــه من اشخاص يوسف وكرول (١) . ولعله مدين في هذا الموهبه في اعادة خلق الكتاب كاشخاص حقيقيين ، فــلم يجردهم من سماتهم الخاصة ، فلقد صور جوته بصورة مستشار فايمار الوقور ، كمــا صور تولستوي بصورة مستقبل الحجاج في

---

(١) الاشارة إلى ثلاثيــة يوسف وإخوته التي استوحاها من قصة يوسف في التوراة ورواية فيلكس كرول . ه . مترجم

باسنايا (اقطاعية تولستوي) فكانت صورتا هذين الكاتبين اصدق ما صورته ريشة مان .

القى توماس مان امام جمهور مدينة لوبيك في عام ١٩٢١، محاضرة حول «جوته وتولستوي » قال فيها ان ثمة عنصراً مشتركاً هاماً يجمع بين هذين الشاعرين اللذين يختلفان عن بعضهما كل الاختلاف في اهتماماتها الادبية ومعتقداتها وكتاباتها ، ان هذا العنصر المشترك بين هذين الفنانين هو انها فردان « مباركان على نحو خاص » ، وهذه مرتبة الاعتراف بتمتعها بقدر من الانسانية تتجاوز طاقة الانسان . وهكذا نجد ان اهتمام مان بهذين الأديبين انصب ، أولا وقبل كل شيء ، على تفردهما ككائنين انسانيين ، وهكذا فان ما يجمع بين جوته وتولستوي هو ذات الطبيعة الفريدة والمباركة التي اتسم بها المصير الذي اشترك فيه يوسف وجريجور وكرول فيا بعد . فقد وصف كل من جوته وتولستوي بانه موضوع « مستوى اشد رفعة من ارستوقراطية المادة » « وامتياز خطر » — استخدم مان هذه المصطلحات من ذات جعبة الكلمات والمفاهيم التي استخدمها في وصف أبطال رواياته المتأخرة . فقد استخدم عبارة « اثير الآلهة » في وصف تولستوي ، لاول مرة ، وفي محاضرة عن جوته بعد احدى عشر سنة ، ثم عاد فاضفى مثل هذا الوصف المحبب الى نفسه على يوسف — في المجلد الاول من ثلاثيته «يوسف الشاب» الذي كان مان يعمل على انجازه في ذات الوقت الذي القى فيه محاضرته في عام ١٩٣٢ عن جوته وعن فيلكس كرول . ويصف مان في محاضرته في لوبيك عام ١٩٢١ ، تولستوي « أثير القوة الخلاقة » ، وهي عبارة كررها مرتين في وصف جوته في السنين اللاحقة ، الاولى في عام ١٩٣٢ والثانية في عام ١٩٤٩ . وكان قد وصف فيلكس كرول ، عدة مرات ، بكلمات مشابهة . كما تكاد هذه الصفة ، بالتحديد ، التي تنم عن تقدير عظيم أهم عامل في حياة كل من يوسف وجريجور ومصيرهما . يضاف الى هذا ان ملاحظات مان حول طاقة الحب عند المتفرد تحدد موقفه من ابطاله اللاحقين كذلك ، يقول في هذا الطرح (الذي بدأ في محاضرته عن « جوته وتولستوي ») ان « المتفرد الخارق » لا يقدر على حب انسان سوى ذاته ، ويغذي ، باتخاذه موقفاً منعزلاً ، شعوراً متنامياً بالحاجة والواجب لبلوغ الكمال والتقدم في نظرة الانسان الى نفسه . وينتقل مان بعدئذ الى تبرير دعواه بالاشارة الى ان جوته قد أحب الكثيرات لكنه لم يقيد نفسه بأية واحدة منهن ، وانه شعر في الحقيقة بان مصيره الى الهرب يلزمه بارتباطات غرامية مع نساء « عاديات » ، وهذا مصير يتكرر في روايات مان ، متجلياً في رفض كرول حب اليانور تويغتيان ولورد كيلمارتك ، وتفادي يوسف موت ، وانكار ادريان لماري جودو ..

كان جوته ، عند توماس مان ، مثالاً للمبدأ الارستقراطي المتجسد في حياة الانسان المتفرد . ذلك ان مان شعر ، عبر عقل جوته وشخصيته ، بان النبالة التي تفصل وتعزل ، محبة ، وهي ، مع ذلك ، تتصف بالفيض والانسانية والديموقراطية . ذلكم هو الموقف « الانعزالي النقدي » ذاته الذي تتسم به حياة كل من يوسف وجريجور وادريان وكرول . ان مان يدعي ، في دراساته الادبية ، بان ثمة نوعين من «التسامي» : الالهي ويتحقق بنعمة الطبيعة ، والآخر قدسي بنعمة القوة المعارضة للطبيعة ، أي قوة الروح . أما مسألة أي من هاتين الحالتين الساميتين أشد رفعة من الاخرى ، فهي « المشكلة الارستوقراطية » ، المرتبطة بمفهوم مان عن الموهبة وعلاقة هذه الموهبة بالحياة والروح والطبيعة : ان موهبة الانسان لا تتمثل ، عند مان ، بما يقوم به هذا الانسان ، وانما بما هو عليه في حد ذاته — هذا المفهوم الذي اقتبسه مان عن عبارة جوته « الفضائل الجوهرية » (من كتابه « الشعر والحقيقة ») والتي كثيراً ما يصفها مان بانها « معادلة ارستوقراطية » . ولكنه كان مخطئاً حينما ألمح — في كافة دراساته عن جوته ، في «لوته في فليار »و«دكتور فاوستوس » — الى ان جوته جرى على عادة الرجوع الى هذه العبارة . ذلك اننا لا نجد تكراراً لهذه العبارة في أية من أعماله اطلاقاً . ولكن مان ، مرة اخرى ، انما كان يفكر بصورة لاواعية ، في أعماله . أثناء مناقشته أعمال فنان آخر . فكان خطأه نتيجة استغراقه في فكرة أوحى بها سلوك أشخاص تميزوا بالتفرد منذ مولدهم — مفهوم عن الشخصية عند مان بدأ مبكراً في تطويره في أعماله الروائية . فهو يصف اخنباخ ، مثلاً ، بمفردات جوته ، كما فهمها مان ، قائلاً انه ينطوي على «اهتمام ارستوقراطي بأجداده » مستمد من « فضائله الطبيعية» .

ثمة نوعان من الرجال الخارقين : فهناك اولئك الذين كانت تكمن موهبتهم في الاختيار الطبيعي ، انهم ابناء الطبيعة « اشباه الآلهة » و «المباركون» ، ويرى في جوته وتولستوي مثالاً على هذه العبقرية . وهناك ابناء العقل الذين يصفهم بـ « الرجال القديسين المرضى» «المعزولين» و « المنفصلين » و «المحررين» ليس عن طريق الطبيعة ، وانما « بالموت » : فيرى بان هؤلاء «ملعونو الحياة» و«خطاتها» والى هذه المرتبة الأخيرة ينسب روسو ونيتشه ودستويفسكي وشوبنهاور وشيلر .

واضح ان مان قد قصد الى وضع يوسف وجوته وجريجور وكرول من ابطال رواياته في مرتبة ابناء الطبيعة المؤلهين المباركين ؛ هذا في الوقت الذي يحقق فيه هانس كاستورب (في الجبل السحري) وادريان ليفركون (بطل دكتور فاوستوس) حريتها الروحية ،

جزئياً ، من خلال تجربة المرض . ولا شك بأن مان مدين في تصنيفه الشعراء والنـــاس لكتاب حول « الشعر العاطفي والساذج » الذي كثيراً ما يشير اليه بعبارات المديح . وهنا نجد جوته وتولستوي يمثلان العبقرية الطبيعية التي لاتحتـــاج وقتاً طويلا لبلوغ الحرية الروحية، لانها حالة من صميم وجودهما. فلقد نشأ هذا التمييز الذي اقامه توماس مان بين العبقري الساذج والشاعر العاطفي ، في دراساته في العشرينات والثلاثينات ؛ لكن هذا التمييز كان واضحاً في ذهنه حينما كان يكتب « ساعة محنة » (نشرت عام ١٩٠٥) وكان شيللر الشخصية الرئيسية ، التي تدور حولها هذه الرواية القصيرة ، يؤمن بأن الموهبة هي المعاناة : فهو يعني جسده المريض؛ أما عملية الخلق فتمثل عنده نضالاً لاينقطع في سبيل قهر النفس وبلوغ نظام السيطرة عليها . فهنا نجد ان ليس ثمة حدود لانانيته انه يعي حقيقته ، من حيث كونه بطلاً ، ويتوق الى العظمة — ولكنه مع ذلك يعي ان ثمة انساناً آخر يتمتع بموهبة تختلف عن موهبته ، بل وربما كانت ارفع منها : ذلك الرجل الآخر ، ذلك الكائن المتألق — جوته. وهكذا يخلق شيللر ، عبر اعماله ، المعـــاناة والعذاب والسيطرة على النفس ؛ أما الخلق فامر اشد « بساطة » عند جوته . ذلك انه « مأخوذ على نحو إلهي » ، وبالتالي يفتقر « للعرفـــة » بالتوق الى الشكل والكتلة ، الخط والجسد ، وبكلمة اخرى ، مصدر كل مشكلات الفنان وعذابه : ولا شك بان شيللر ، عند مان « شاعر عاطفي » ؛ ولكن ان يكتشف الوجود الخلاق العبقرية الساذجة « الإلهية » والجميلة فامر يدعو للسخرية ، كما يرى توماس مان . ذلك ان العثور على السعادة، وبالمفارقة، أيسر على ابناء الروح «العاطفيين» منه على ابنـاء الطبيعة . ان الروح خير ، لكن الطبيعة شر اخلاقي ولا مبالاة . لذلك لابد لأبناء الطبيعـة من الصراع مع عنصر لاعلاقة جوهرية له بالخير والسعـادة . واذا كانت موهبة الشاعر العاطفي مرتبطة بالألم ، بالتأكيد، فان المرض ، على وجه الدقة ، هو القوة التي تؤنسنه بتحريره من الحياة العضوية وبكلمات اخرى ، من الطبيعة والشر . ومن هنـــا كانت دراسات مان حول شيللر ودستويفسكي ونيتشه قائمة على تشخيص طبيعة وجودهم بانه وجود مريض وعاطفي ، وبالتالي تكمن عظمتهم في مرضهم ؛ كما يكمن مرضهم في عظمتهم . ونستنتج من هذه الافكار أن مان لم يكن دائماً يقيم معارضة بين الروح والحياة ، كما نرى في دعاوي معظم نقاده . بل على العكس من ذلك ، فابنـاء الروح ، عنده ، مرتبطون بالمرض ، وبالمقابل فان المرض يتمخض عن انسانية اعظم . وهكذا يمكن للروح ان تكون تمجيداً للحياة ،بعدما تبينـــا مبلغ بعدها — الروح — عن كونها نقيضاً للحياة .

لقد اوضح مان موقفه من هذه الناحية وضوحاً تاماً وحدده على نحو لايترك مجالاً للالتباس ، في دراستين : « حول مهمة الكاتب في عصرنا » (١٩٤٧) وفي تكريمه ذكرى « جيرهارد هاوبتمان » (١٩٥٢) الذي يندد فيه بالتعارض بين الحياة والروح بهذه الكلمات : « كأنما ليست الروح الحياة في حد ذاتها ، بل وطاقتها الكامنة ، كأنما الحياة ، في الروح ، لم تجد تحقيقاً لها في وجود أشد عظمة ورفعة وغنى ، وكأنما هي – الروح – غير قادرة على خلق الحياة بالمعنى البيولوجي المحض ، ولكن ان يمنح المرض ، الروح حياة ، فأمر يعتمد على هوية المريض حسبما يرى نيتشه ، ويؤكد مان في كثير من الاحيان ، فنجد في اعماله الروائية ان هانس كاشتروب وادريان ليفيركون بطلان يعيشان حياة عاطفية ويبلغان درجة من الانسانية أشد نشاطاً وعمقاً ، من خلال تسامي الروح بالمرض .

لايبلغ الفنان درجة العظمة ، عند مان ، الا اذا كان رجلاً عظيماً . لذلك فهو لايؤثر جوته لكونه شاعراً عظيماً ، وانما يشير اليه على انه « الرجل العظيم مجسداً في شخص شاعر» ، « رجل إلهي » ، رجل كابدليعيش معتقده بان قيمة الانسان تكمن ، أولاوقبل كل شيء ، في صفاته كرجل ، فيشير مان الى ان كلا من جوته وتولستوي كبح مواهبه الخلاقة سنوات عديدة مضحياً بها في سبيل الحياة والمساهمة الاجتماعية ، بما كان لدعليها أثر المرض – مرض الروح الذي يؤنسن Huminirse ، والذي كان حصيلة كفاحها الروحي في سبيل الانعتاق من اسار الطبيعة . لكن النبالة التي تميز ابناء الطبيعة هي نبالة الجسد ، لانبالة العقل ، وبكلمات أخرى ، كانت قوتها الاصطفائية (Elemental) في الاجتذاب قوة جسدية ، لاقوة روحية . ذلك ان الحجاج الى فايمار (موطن جوته) وياسنايا بوليانا (اقطاعية تولستوي) انما كانوا يسعون للاحتكاك بحيوية خارقة ، هي طاقة الحياة الكامنة فيها ، بكائن انساني مبارك يتمتع بنبالة طفولة إلهية ، وليس للاتصال بروح وحضارة . وهكذا يشد التأكيد على الجسد ، بوصفه موطن الانتخاب الطبيعي للعبقرية الساذجة ، جوته وتولستوي مرة أخرى ، الى يوسف وكرول ، لكن مان ، طبعاً ، لايحاول الزعم بان احداً منها ، جوته اوتولستوي ، كان يتمتع بجسد جميل على نحو خاص ، هذه الصفة التي يضفيها على يوسف وكرول : لكنه يمضي الى أبعد حد ممكن ويؤكد بأن جوته وتولستوي ، بذلاجهوداً كبيرة لتقوية جسديها وتشذيبه . وعلى أية حال ، فان معرفة الجسد تعني التعاطف مع ماهو جنسي Erotic واعترافاً بالتناقض الكامن في الجسد بين الجمال والانحلال ، وبكلمات اخرى ، بين الحب والاحتفال بالحياة

مع وعي تام بالموت . ذلكم هو الموضوع الذي تدور حوله كافة اعمال مان الروائية، والذي يؤكد عليه خاصة في « الجبل السحري » وثلاثيته « يوسف واخوته » و « فيلكس كرول » .

كان توماس مان يرى في جوته امير الحياة، لا أمير الشعر، ممثلاً للانسانية أكثر منه اديباً ، كانت نبالة الدم بحكم الولاده تأكيداً طبيعياً على الارستقراطية التي تجسدت في عبقريته الساذجة . ولقد استخدم ذات المصطلحات في حديثه عن تولستوي ، كما استخدمها في وصف نفسه والعديد من ابطال اعماله الروائية ... حقاً ان حياته ذاتها اتسمت برغبته المخلصة في ان يكون ممثلاً للانسانية المحبة الخيرة . ولقد كان مان يشعر حيال جوته بذات الاعجاب الذي كان يقيمه لاولئك الذين كان يعتبرهم « ارستقراطيين » و « ديموقراطيين » حقيقيين – حسب فهم مان الكلمتين – امثال روزفلت وبلوم ومازاريك . انمان يرى ان مهمة امير الحياة التمدين والتثقيف ، وهكذا كان يوسف وجريجور وكلاوس هينريش ، في نهاية سيرهم أولاً وقبل كل شيء مربين انسانيين . ولقد كان يعبر عن فهمه لجوته بمصطلحات مماثلة ، كان حب الحياة عند جوته ، يعبر عن نفسه وفي أشد حالاته ، بالحافز على التثقيف ؛ ذلك انه شعر أن واجبه كرجل وشاعر عظيم يفرض عليه استخدام ملكاته في خدمة التمدين – ونجد انه كان يريد ان يجعل من « ايفيجيني » قصيدة تسمو بالقارىء الى مستوى « المدنية » ؛ اذ رفض جوته ، المؤمن بحقوق المجتمع على مطالب الروح – حسبما يرى مان – المبالغة في قيمة الفن، فكان يصر على اعتبار الاعمال الفنية ادوات في خدمة التربية والمدنية ، واذا شاء المرء متابعة جوته كان عليه قراءة مان ودراسة ادريان ليفيركون (بطل روايته دكتور فاوستوس) . فهنا يصور لنا مان فاوست جوته رجلاً تمثلت نبالته في سعيه من أجل الانسان العادي ، كائن كل يوم ؛ اما الانجاب المختاورة فعمل انساني لأنه يعالج موضوع ولادة القديس من خاطىء لايحتاج الدارس الى ارهاق هذه الزاوية بالمعالجة ، اذ أنه قد تصبح المناقشة تعريفاً لموضوع دار حوله الكثير من اعمال مان اللاحقة .

كان جوته وتولستوي ، عند مان ، نموذجين للعبقرية الساذجة ، الشيطانية وان كانت إنسية Humane ، الباردة وان كانت خيرة ، المنعزلة ولكنها الملهمة بحب الحياة . لكن ابناء الروح العاطفيين ، من وجهة نظر توماس مان ، يشاركون الفنان الحق في فقدانه ثقته بالفن واحترامه الحياة، فلقد رفض فاجنر كما يفسره توماس مان ، الفن بنفس القدر من القوة التي رفضه بها

تولستوي ، وان اختلفا في اسباب رفضهما، فكان فاجنر قد وجد في الفن عقبة دون الخلاص ، هذا الخلاص الذي لايتحقق الا من خلال المرأة والحب. فلقد كان فاجنر، حسبما يقول مان، يؤمن بأن ليس ثمة حب حقيقي الا الحب الجنسي ، وهذا الحب الجنسي، كان التعبير عن ارادة الحياة ، حسبما يقول شوبنهاور لذلك فقد كان فاجنر يعادل بين الارادة والحب ، وبالتالي فان الحب يمثل ، في اعماله ، ارادة الحياة . اذن فقد كان رفضه للفن مقابل الحب رفضاً للفن في سبيل الحياة . وهكذا يجتذب توماس مان فاجنر ، بلباقة ، الى عالمه الخاص : بل انه ليفسر حتى الموت عند فاجنر كرمز للحياة ، فهنا نجد الموت يحرر ارادة الحياة؛ ان سيجفريد يفدي حياة العالم بموته . ولقد اجتذبه الحب الجنسي عند فاجنر ، اكثر مما اجتذبه اي عنصر آخر ، وكما اجتذبته فلسفة شوبنهاور الايروسية Erotic في اساسها ، بل لقد كان فاجنر يعتبرها تجربة عظيمة كذلك . لقد كتب توماس مان معرفاً الفن ، في دراسته عن « شوبنهاور » (١٩٣٨) ، فوصف الفن بأنه « اتحاد يكثف الحياة ، تيار متدفق متداخل بين الجنس والروح » . وهكذا فان الشخصية الفنية مركب من الشهوانية المطبوعة بطابع الروح وروح تحولت الى عبقرية من خلال الجنس . الجنس — الروح — الشهوانية — تلكم هي الكلمات التي يستخدمها مان في الاشارة الى طاقة الحياة وشجاعتها ؛ ثم يشدد مان على ملكة الشهوة عند العبقري الساذج في دراساته عن « جوته » وفي اشاراته اليه في « ساعة قلقة » ، انها القوة الاصطفائية تحث قوته الذاتية على الاحساس والمتعة ، وما الشهوة والجنس ذاتهما الا جانب من يوسف وكرول .

كان فونتين وليسينغ وشتورم وسرفانتس من بين الكتاب الآخرين الذين يقول توماس مان عنهم انهم كانوا اشد عناية بالكرامة والخير الانسانيين وبدورهم الخاص في الحياة من احتفالهم بالفن . فقد كان فونتين ، حسبما يقول مان ، يعجب بالضباط والمزارعين ذوي الطول الفارع اعجاباً يتجاوز تقديره للاديب « قارض الكتب » ، بينما كان ليسينغ شأن نيتشه ، يرفض وصفه بالشاعر ، بل كان اشد عناية بأن يكون رجلاً كاملاً متماسكاً a Whole Man ، رجلاً كرس نفسه للتقدم الاجتماعي والتطور الروحي . . حقاً ان مان كان شديد الاعجاب بهذا الموقف غير المتكلف من الفن ، المرتبط باهتمام قوي بالقضايا الانسانية . لذلك فانه ينتهز الفرصة في « عبر المحيط مع دون كيشوت » (١٩٣٤) ليعبر عن كراهيته لأولئك الفنانين الذين تبنوا التكلف السوداوي الذي تتسم به « الصقور المريضة » في محاولة مصطنعة لرفع مكانتهم والسمو بهمتهم . فقد كان وقت مان يضيق بما يصفه بـ « اصطناع القدسية »

لاضفائها على الفن والفنان . ولقد كانت هذه النظرة جزءاً من شخصية مان ولازمته طوال حياته .

لقد عبر عن هذه النظرة لأول مرة في دراسته عن « هاينه » التي نشرها في عام (١٨٩٣) ، ثم وجهها تهمة ، في السنوات الاخيرة من حياته ، الى برنارد شو ، في حديث اذاعي له في عام ١٩٥١ ، فقال فيه ان مثالب شو لم تقتصر على فنه فحسب ، بل وحياته كذلك . يضاف الى ذلك ان شهادة ابنته اريكا تكشف لنا عن ان توماس مان كان يجد أن ثمة الكثير مما يدعو الى الاستمتاع باعمال شو والسخرية منها : غير ان حياة شو بدت له مسطحة تفتقر الى ذلك البعد الذي يقيم له اعظم الاعتبار فكانت خاوية من الحيوية ، وخالية من العناية بمجالات من العلاقات الانسانية ـ هذه المجالات التي تكون العاطفة فيها ضرورة . ذلك ان مان وجد في اعراض شو الارادي عن الجنس تعبيراً عن برود عاطفي . وكان ماهو أشد سوءاً من ذلك كله ـ حسب اسلوب مان في التفكير ـ ان شو ، بالرغم من كونه شاعراً عاطفياً روحياً ، لم يعان ، مثلما عانى دستويفسكي اوستريندبرج او نيتشه او شيللر ، بل ولقد مضى الى حد تفادي المعاناة . يخبرنا مان معترفاً ، في دراسته عن « تشيخوف » ودراسات اخرى ، بأنه يؤثر الارواح الملحمية الخلاقة الشامخة ، مثل جوته وبلزاك وتولستوي وفاجنر وهاوبتمان؟

فلا شك ، اذن ، ان يكون هذا الانحياز في ذوق مان الادبي سبباً في تضاؤل تعاطفه مع شو . فهو لم يشعر بوجود مثل هذه العقبة في حالة تشيخوف : اذ كان مان ، من بين امور عديدة ، دارساً جاداً ومتفهماً للأدب الروسي منذ التسعينات من القرن الماضي . ولعل ماهو أهم من ذلك كله انه شعر باتفاق مع قول تشيخوف بان حقيقة الحياة تنطوي على سخرية مريرة بطبيعتها ، علاوة على اتفاقه مع موقفه الساخر من الشهرة وشكوكه بجدوى عمله وقيمته ، وعدم ايمانه بعظمته . لقد كتب دراسته عن تشيخوف عام ١٩٥٤ لكن هذه المفاهيم ترجع الى أوائل كتاباته . فلقد حدد موقفه من الحياة والفن والعبقرية الساذجة ، في دراسته عن «جوته وتولستوي» عام ١٩٢١ ، معرفاً هذا الموقف بانه ساخر بصورة مبدئية ـ Fundamintal ونتيجة منطقية لانفصال واع Critical عن الحياة . كما احتفظ مان ، قبل عقد من الزمن من ذلك التاريخ ، في دراسته عن « العجوز فونتين » (١٩١٠) بحق الفنان العبقري والعمل الخلاق في السخرية من الفن وطبعه بهذا الطابع ؟ بل يمضي مان حتى الى وصفه بانه الموقف « الوحيد » الذي ينبغي اتخاذه من الفن ، هذا الموقف الذي يتسرب الى اعماله الروائيـة في شخص ادريان ليفيركون ومعتقداته . وهكذا فان اعجابه بسر فانتس يرجع ، جزئياً ، الى الطريقة التي استخدمها

الفنان الاسباني العظيم في تحويل ماهو مأساوي في « دون كيشوت » الى سخرية مريرة .

لقد تأثر شكل دراسات مان الادبية بالاعمال الروائية التي كان يعمل عليها الى جانب دراساته النقدية ، وبقدر ماتأثرت اعماله الروائية بدراساته في النقد الادبي . لذلك فانه أمر عديم الجدوى كما هو أمر لاينطوي على اهمية ، ان نحاول العثور على اجابة حول ماذا كانت اعماله الروائية قد تأثرت بدراساته النقدية ، ام بالعكس . ذلك ان اعماله الروائية والنقدية تشكل اعترافاً كاملا لايقبل التجزئة - يستخدم مان كلمة « اعتراف » في وصفه لأعمال جوته وشوبنهور ، وهي ، بعد ، كلمة تلائمه جيداً . لقد كان مان يعمل خلال العشرينات وطوال الثلاثينات على خلق ملحمة يوسف « الاسطورية » . لذلك كان الكثير من دراساته ، في تلك الفترة ، وبخاصة « محاضرة عن ليسينغ » (١٩٢٩) وحديثه « فرويد والمستقبل » (١٩٣٦) ومحاضرته التي القاها في زيورخ وكان موضوعها « ريتشارد فاجنر والخاتم » (١٩٣٧) ومحاضرته في حلقة البحث بجامعة برنستون « فاوست جوته » (١٩٣٩ » ، كل ذلك كان حافلا بمناقشة طبيعة الاسطورة وتعريفاتها . فنجد جوهر الاسطورة ينبثق من هذه الدراسات ، كما يتجلى في ثلاثية « يوسف » بوصفه حضوراً ابدياً سحيقاً متجدداً ، وتكراراً للاحداث والاشخاص وتجديداً للولادة وتجسيداً . وتحويلا للفرد الى نمط ، قبولا للحياة في الحاضر بوصفه جوهر ماكان قد وقع في الماضي ؛ فتصبح الحياة بذلك بعثاً للماضي - التاريخ - وتكراراً له . لذلك فقد كان مان يرى جوته وفاجنر وليسينغ وفرويد معنيين - كل على هواه - بخلق اسطورة . ومما لا شك فيه أن « يوسف » الذي ابتكره مان أشد تعاطفاً مع فاوست جوته من تعاطفه مع خاتم فاجنر : ذلك أن وصف فاوست بأنه « سجل العالم » يلائم بعض العناصر الأشد هزلا Farcical في يوسف ، كما تتجلى رسالة فاوست الاجتماعية في الموقف الاخير الذي اتخذه يوسف - يوسف الحكيم . أما ملحمة فاجنر « الخاتم » فانها تضيق بما هو اجتماعي أو مازح ، فلا يصلح للفن عند فاجنر في ملحمته الا الاسطوري والانساني الخالص الذي لا يحده زمان ، إلا الشعر المنعتق من قيود التاريخ ، الشعر الأبدي المصطفى ، شعر الطبيعة والقلب . وترى هذا الشعر المصطفى يحتوي على مفاهيم « التسامي » و « الخطيئة » و« الرحمة » و« الخلاص » (بالمعنى المسيحي للكلمة)، هذه المفاهيم يدرجها مان، جميعها ، على أنها جزء من عالم الاسطورة الفاجنرية ، الذي أصبح ، وبصورة مطردة، جزءاً من عالمه هو .

لقد ربط توماس مان في ثلاثية « يوسف » و« الخاطيء المقدس » ، فيما بعد ، بين المأساة الكونية عند فاجنر قبل حلول معجزة

«الرحمة» وبين انسانية جوته الساذجة وحس الفكاهة لديه ، إلا أن مان ليس مديناً بانشغاله بمشكلات الخطيئة والندم لجوته وفاجنر وحدهما ، اذ أنه في مقدمته لطبعة س. فيشر لرواية شاميسو «قصة بيتر شليميل العجيبة» المكتوبة في عام (١٩١١) ، يفسر لنا حياة شليميل بلا ظل، بأنها فترة تكفير من معذب موصوم معزول . وعندما نقرأ وصفه لنهاية القصة بأنها كانت «توفيقية وان كانت صارمة» تتداعى الى الذاكرة الشروط التي جعلت كلاوس هينريش يذعن فيقبل بوضعه الرفيع والمعزول في الحياة ، في نهاية روايته « سمو ملكي » المنشورة قبل عامين من دراسته عن شاميسو . وهو مدين ، بعد ، لكلايشت ، ذلك أنه كان لأسلوبه الساحر والذكي في معالجة فكرة « الرحمة » في « الخاطىء أمفيتريون » Amfhitryon ، الأثر العميق على توماس مان بقدر ما تأثر بعمق ملاحظته حول السلوك الايروسي ، أما ان دراسته عن مسرح العرائس قد وفرت لمان بعض المادة التي أوحت له بروايتيه « دكتور فاوست » و « الخاطىء المقدس » ، فأمر معروف لدى النقاد حق المعرفة لقد القى مان محاضرته عن كلايشت عام ١٩٢٧ ؛ ولكن لا بد وانه كان يفكر طوال السنين التالية ، على الأقل، بموضوع معالجة قصة لدم مقام يقوم به خاطىء معالجة ايروسية هزلية . اذ أن مان ذاته تحدث عن « علاقات مرة » كان يعتقد بانها تربط بين « امفيتريون » و « يوسف » . ثم يتضح لنا سبب اعجابه بعمل كلايشت، في الفقرة الثانية من حديثه ذلك انه يرى في قصة امفيتريون « عملا مسرحياً » ، وأصبحت رواية يوسف ، التي كان قد بدأها في الوقت الذي وضع فيه حديثه عن كلايشت ، عملاً مسرحياً خلاقاً مذهلا . إن مان يرى زيوس ، في مهزلة كلايشت ، يمثل حياته ، على نحو ما قدر ليوسف أن يمثل حياته فيما بعد . وهكذا يرى مان ان صراخ هيستيريا العبوالتظاهر في مقطوعة كلايشت يبلغ حداً يتجاوز الهزل حتى ليصل الى حد الفشيحة ، بينما يظل محمياً ، روحياً من الانفجار والانحدار الى التفاهة ، هذه النظرة تمثل تشخيصاً مثالياً لروايته « الخاطىء المقدس » .

لقد وضع توماس مان مايجاوز نصف دراساته الأدبية لتلقى في شكل محاضرات واحاديث غالباً ما كانت مختزلة فلقد كتب وتحدث في معظم الأحوال ، لتكريم الموضوع ، بدافع من اعجاب حق به . فلقد كان الاعجاب عند توماس مان أساس كل حب ، اي حب ، ولم يكن هو أشد كبرياء او شعوراً بالنقص من ان يؤكد حبه لجوته ، رجلا وكاتباً ، أو تعاطفه العميق مع تشيخوف ،أو الحديث عن جثوه على ركبتيه أمام شيلر . فلقد كان يهدف

من دراساته الى التكريم والمداعبة ؛ فلم تحتو هذه الدراسات على المديح والأحكام النقدية فحسب ، بل ولقد كانت حافلة بالدعابة أيضاً .

لقد وصفت اريكا مان ، على نحو مؤثر ، الاستغراق العاطفي الشديد الذي كان يسيطر على مؤلفيا سيكونن الاثرين الادبيين الشامخين من اعماله، مقالاته في تكريم شيلر وتشيخوف. ثم يتجلى ذات الاستغراق العاطفي في كافة اعماله النقدية تقريباً . فهو يعيد صياغة سيرته بذات الفرح الروائي وذات الاحترام والعين المنقبة عن الساخر المأساوي والطريف Humorous ، على نحو ما خلق يوسف؛ وهو يتحدث عن بطل لايشت اميتريون كما يكتب عن مؤلفات ادريان الفيركون الموسيقية ، بينما يصف شخصية جيرهارد هاوبتمان العملاقة التي تفوق حجم الحياة بدعابة الود والتبجيل اللذين يقيمها لبيركون في روايته الجبل السحري .. الخ . ان مواقف مان من الحياة وقيمه الحياتية والانسانية كما عبر عنها في رواياته هي الاساس الذي قامت عليه احكامه النقدية على الكتاب الآخرين . ومن البديهي الا يكون نقده مدرسياً ، وهو لا يزعم انه كذلك . بل هو احكام شخصية مبدعة لا تذكر لموضوعاتها التحليلية بقدر ما تذكر للحيويه والايمان والدعابة كما صور بها العباقرة ورجال الروح وعلاقاتهم باعمالهم ودورهم في الحياة. اذن فنظرة مان الى طبيعة العبقرية نظرة شخصية وفردية الى أبعد حد، ولا شك بان بعض قراء نقده الادبي سيشعرون بانه يخلق شخصياته الخيالية من مؤلفين وشخصيات تاريخية حقيقيين . لكن التهمة لتنطوي على تعسف ، اذ لاشك بان مان شعر بان حياته ، كحياة يوسف ، كانت ، الى حد ما ، بعثاً ساخراً للاسطوره . ذلك ان الماضي كان حاضراً في ذاته ؛ كذلك كان الساذج والعاطفي حاضرين في تركيب عبقريته ، أما هو ذاته فقد كان مدركاً لهذين العنصرين .

ولقد كانت مهمته ، ككاتب وصف العلاقة بين ما هو خارق وانساني وتفسيرها ، باحترام وحب ، ألا يتجاهل العنصر الانساني ، وان يصر على حقوقه ـ ذلكم هو واجبه كرجل وهكذا نجد ان مان كان في نقده الادبي ذات الساخر في اعماله الروائية، المعني بالتربية على حب الحياة ، بدراسة مسرحية حياة الخارق معزولة عن الحياة اليومية، واعادة صياغتها.

عدنان بن ذريل

الاسلوب والبلاغة

لقد دلت عطاءات الاديب العربي ، في شتى تجارب مجتمعه الحديث على أصالة وابداع ، بحيث أن مواكبة الادب ، والادباء لتجارب هذا المجتمع شيء من الحياة ، من الذات ، حملت الى النور المرة تلو المرة ، (الأنواع الأدبية) التي تطلبتها الفترة الاجتماعية ، والحضارية الحديثة ، من مسرحيات ، وقصص ، وفنون شعرية ، ونثرية مختلفة .

وما انفك التأصيل النقدي ، والبلاغي يتسقط هذه الحيوات الادبية الجديدة ، يتدبرها ، شارحاً تارة ، وناقداً تارة أخرى ، ومؤصلا تارة ثالثة ، حتى أن المحاولات التي سويت في دراسة (الانواع الادبية) المسرحية،

القصة ، المقـــالة ، مع علي الراعي ، وعمر الدسوقي ، ومحمد يوسف نجم ، وعدنان بن ذريل ، واحسان عباس وغيرهم[1] ، ظلت تستهدف ربط هذه الانواع بالحياة ، والتراث ...

ناهيك بأن الأشواط التي قطعها (التأصيل) النقدي ، والبلاغي ، مع احمدامين، واحمد الشايب ، وأمين الخولي ، واحمد حسن الزيات ، وشوقي ضيف ، ومحمد غنيمي هلال وغيرهم(٢) ، أشواط كبرى جهدت من اجل ربط الأدب ، نقده وبلاغتهبالحياة ، والتراث .. الا ان دراسة اصولية للاسلوب ، في حقيقته البلاغية ، لاتزال مفتقدة في تراثنا الحديث ؛ وجل ما كتب في (الاسلوب) الى الآن محاولات أوليـة تعكس حس الترجمة ، والاقتباس..

أ ـ البلاغة الحديثة

ان الدراسات البلاغية هي نفسها اليوم قليلة ، ونادرة ، كما ان محاولات التجديد فيها تخطو خطوات وئيدة ، وبطيئة ، تضيع في معظم الأحيان في النقد الأدبي . .

ومصطلح (اسلوب) هو نفسه مصطلح حديث ، يكتسب يوماً اثر يوم قيمتـه النقدية . والبلاغية ، بفعل المناهج العلمية والأدبية التي حملت البحث النقدي ، والبلاغي نفسه الى المستوى الارحب الذي لبحث أصولي ، وذوق ، في فن الكتابـة ، يتسقط الدارسون فيه أحوال الأنواع الأدبية ، في صلتها بصاحبها ، وظروفه ، أو أيضاً صلتها بنصوصها الأدبية ، عباراتها ، ومفرداتها ..

---

(١) أصدر عمر الدسوقي : ـ المسرحية ـ مصر ، ١٩٥٤ ؛ ومحمد يوسف نجم : ـ فن القصة ـ بيروت ، ١٩٥٥ ، ثم ـ فن المقالة ـ بيروت ١٩٥٧ ؛ واحسان عباس : ـ فن السيرة ـ بيروت ١٩٥٧ ؛ وعلي الراعي : ـ فن المسرحيـة ـ مصر ١٩٥٩ ؛ وعدنان بن ذريل : ـ فن المسرحية مع تلخيص لكتاب الشعر ـ دمشق ١٩٦٢ ،وغيرهم.

(٢) محاضرات احمد امين في: ـ النقد الادبي ـ صدرت في جزئين عام ١٩٥٢ ؛ واصدر احمد الشايب : ـ الاسلوب ـ مصر ١٩٣٩ ، ثم ـ اصول النقد الادبي ـ مصر ١٩٤٠ ؛ واحمد حسن الزيات : ـ في اصول الأدب ـ مصر ، ثم ـ دفاع عن البلاغة ـ مصر ، ١٩٤٥ ؛ وامين الخولي : ـ فن القول ـ مصر ١٩٤٧ ؛ ومحمد غنيمي هلال : ـ المدخل الى النقد الادبي ـ مصر ١٩٥٨ وغيرهم .

وقد نص الرائد البلاغي الكبير المرحوم (أمين الخولي) على جعل موضوع البلاغة دراسة الاسلوب ، بحيث أن المقدمتين النفسية والفنية تمهدان لدراسة الاسلوب(١) الا انه لم تؤثر عنه أية دراسة في الأسلوب نفسه ، صفاته ، وخصائصه .

وكذلك الدكتور (طه حسين) الذي صرف همه في تدعيم الدراسة الادبية ، فأنه لم تؤثر عنه أية دراسة في الاسلوب ، في حين كتابات (أحمد أمين) في النقد الأدبي تبرز في صفحات ظاهرة لاقتباس الناحية اللفظية في الأسلوب ، كما تربطها بالأديب وموضوعاته ..

هذه الحيوات الجديدة في الأدب ، والنقد الأدبي ، والبلاغة تخطى بها العرب المحدثون حدود تلك العلوم الثلاثة في البلاغة القديمة : المعاني ، والبيان ، والبديع . كان (علم المعاني) يدرس أحوال اللفظ العربي من حيث دلالته ، وصحة تراكيبه ، و (علم البيان) تأدية المعنى الواحد بطرق مختلفة ، و (علم البديع) المحسنات اللفظية ، والمعنوية . .

أما التجديد البلاغي الحديث فقد سار في اتجاه (الاسلوب) ، أو لنقل في اتجاه الجمال القولي في العمل الأدبي بمجموعه ، أو في اسلوبه ، عباراته ، ومفرداته . . لقد صارت البلاغة فناً للكلمة ، فناً للكتابة ، او على حد تعبير المرحوم أمين الخولي ، فناً للقول ، يربط العمل الأدبي بشخصية صاحبه ، وظروف تجربته ، كما يتقرى الجمال في الأسلوب ، والتراكيب ، والألفاظ على السواء . .

والنقلة البلاغية في ذلك اذن هي ان الدراسة البلاغية لم تعد فقط دراسة التراكيب والمفردات ، والتي كانت ديدن العلوم البلاغية القديمة ، المعاني ، والبيان ، والبديع ، وانما صارت الى دراسة الطريقة التي تصاغ بها هذه التراكيب ، والمفردات ، والروح التي تهيمن على هذه الصياغة الأسلوبية الادبية . .

ان الدراسة البلاغية اليوم هي دراسة الاسلوب ، او لنقل هي الدراسة الاسلوبية للنصوص الأدبية .. أي ، بعبارة اخرى ، النصوص الأدبية وماتحويه من أساليب ، وصور بيان ، هي اليوم وقائع البلاغة الحديثة ، وعمل الدارس البلاغي هو تحليلها من أجل الوقوف على مقوماتها ، وخصائصها . .

والمحاولة الجدية الأولى لدراسة (الاسلوب) هي محاولة الاستاذ (أحمد الشايب)

---

(١) فن القول ، مصر ، ١٩٤٧ ، ص ٦٢ ، وانظر ص ٢٢٣

والتي ترجع الى عام ١٩٣٩ ، وهي محاولة في التجديد على حد تعبير صاحبها ، حاضر فيها في كلية الاداب في الجامعة المصرية ، ثم اخرجها في كتاب « مستقل » يحمل عنوان :
– الاسلوب – مصر ١٩٣٩ .

وأثرها ظهرت محاولة أدبية ، هي بالاحرى تلفيقية ، وهي محاولة الاستاذ (احمد حسن الزيات) في كتابه : – دفاع عن البلاغة – مصر ، ١٩٤٥ ، حاول صاحبها الى جانب دراسة الاسلوب ، وصفاته ، ان يصل الى تحديد صفات مايسميه الاسلوب العربي .

في حين حاولت مع أواسط الخمسينيات دراسة (صور البيان) نفسها ، أي مايسمى في بلاغة الغرب ، صور الاسلوب (١) ، فصنفتها على المستوى البلاغي والاسلوبي تصنيفاً حديثاً ، ادخلت فيها صوراً بيانية حديثة مثل الرمز ، والتشبيه الرمزي . . وقد كان رأيي دائماً ان دراسة متأنية للاسلوب ستظل ناقصة مالم تعالج هذه الصور البيانية ، الاسلوبية . .

كان الاستاذ (احمد الشايب) يعتمد صراحة على جيننغ . في كتابه المبادىء الفعالة في البلاغة ، كما يورد تعاريفه ، وشروحه ، في حين الاستاذ (احمد حسن الزيات) يعتمد على دوائر المعارف ، والتعاريف القديمة للبلاغة . . الا ان أياً منهما لم يتطرق الى بحث صور الاسلوب . .

ب – جوستاف لانسون :

ونبدأ اذن بالتعريف بآراء علم كبير في البلاغة الغربية ، هو الاستاذ (جوستاف لانسون) في الاسلوب ، خاصة ان عديدين من مشترعي الأدب ، والنقد الادبي عندنا تأثروا به ، ومنهم الدكتور طه حسين الذي تتلمذ عليه وتأثر بأدبيته ، وذوقه . . ثم نعرف بآراء الاستاذين احمد الشايب ، واحمد حسن الزيات في الاسلوب ، والبلاغة . .

المتأمل في كتاب : – نصائح في فن الكتابة – للاستاذ ج . لانسون ، وهو ابرز كتبه في البلاغة والاسلوب ، يلاحظ ان المؤلف يعتمد في الاساس ، وبشكل صميمي ، التقسيم

---

(١) صور البيان في نظرنا نوعان ، صور تعبير ، وصور تحسين ، الاولى أما فكرية ، مثل التشبيه ، والصورة الرمزية ، والاستعارة ، والكناية ، او وجدانية ، مثل التعجب ، والتمني ، والدعاء ، والسخرية ، أو نحوية مثل الحذف ، والقصر ، والتقديم ، والتأخير ؛ والاخرى معنوية مثل المطابقة ، والايجاز ، والمساواة ، والاستطراد ، أو لفظية مثل الجناس ، والسجع ، والتضمين ، وغير ذلك . .

الأرسططاليسي(١) للدراسة البلاغية من ايجاد ، وترتيب ، وتعبير ، اذ يقسم كتابه نفسه بموجب هذا التقسيم المتوارث الى اقسام تحمل نفس العناوين ، يوزع عليها موضوعاته النفسية ، والادبية ، والاسلوبية .

وقد خص القسم الرابع من كتابه بحديث (التعبير) ، والذي يقصد أيضاً الاسلوب وهو حديث في معظمه تحليلي ، أولى عنايته فيه بصور البيان ، أي مايسمى عندهم صور الأسلوب .. وأما بحث (الأسلوب) نفسه ، فبحث مقتضب ، ويتناول (البساطة) ليحللها ، ويتطلبها وحدها صفة أساسية للأسلوب (٢) ..

في رأي (ج . لانسون) أن أية خطابة ، أو أي شعر لن يستغنيا عن البساطة ؛ لأن (البساطة) هي التعادل الدقيق بين اللفظ والمعنى ، والملاءمة التامة بين الشكل والمضمون .. أن (البساطة) في رأيه لاتتعارض مع جزالة الأسلوب ، أو دقته ؛ على العكس أنها تسمح بها ..

وانما تريد البساطة أن يسوي الأديب المنشىء بين التعبير ، وبين تجربته الأدبية نفسها ، أفكارها ، وعواطفها .. فهي تحبذ الدقة اذن ، ولكنها تحارب التهويل ، والزركشة (٣) ..

صور الأسلوب — وقد صرف الاستاذ لانسون بحكم أدبيته الى بحث (صور الأسلوب) ؛ فأوردها على تقسيمها القديم الى مجازات ، وصور تركيب ، وصور فكر ، كما حلل بعضها مثل الاستعارة ، والدور ، والكناية ..

(المجازات) هي المقصود من الكلمة اليونانية تروب ، وهي أنواع المجاز المرسل ، ثم الاستعارات ، أي مايسمونه الصور وتدرس على حده ؛ وكثير من البلاغيين يجعلها في صور الألفاظ ، ومنهم من يجعلها في صور الفكر ..

وقد خصها المؤلف ببحث تحليلي شيق ، أظهر فيه أهمية المجاز ، والاستعارة في الكتابة ، والكلام ، وأنها كانا وسيلة لتكوين اللغة الانسانية ، وترقيتها ..

---

(١) نجد هذا التقسيم في الريطوريقا ، الخطابة لأرسطاطاليس ، والذي بموجبه يحلل الخطب على اختلاف انواعها ، ويبين مقوماتها النفسية ، والبلاغية ، والاسلوبية . والبلاغيون العرب القدماء لم يعيروا هذا التقسيم اهتمامهم بل تعدوه ولم يستفيدوا منه ؛ في حين يحاول المحدثون اليوم الاستفادة منه على ضوء علم الجمال ، وعلم النفس الحديثين ..

(٢) و (٣) — نصائح فن الكتابة ، لجوستاف لانسون ، هاشيت ، باريز ، ص ٢٣٨ وما بعدها ..

تقدم (الاستعارة) للمخيلة شيئين في وقت واحد ، هما المعنى الوضعي للفظ ، والمعنى الذي ينبه اليه بواسطة الاول في الفكر (١) .. وبحكم توكيد (لانسون) على الوضوح في المعنى يسجل ان الاستعارة الحقيقية هي التي تقوى على ذلك ، أنها تحوي غالباً على بذور التشبيه ، وتظهر نوعاً من الاشتراك (٢) في الطبيعة ، أو الوصف ، أو الحال بين الشيئين اللذين تقرن بينها .

ويذكر (لانسون) أن تصنيف المجازات ، والاستعارات محال ، ولذلك هو يضرب صفحاً عن ذلك ، ويردف أن بعضها مثل الكناية ، أومجاز التضمن متميز عن غيره ، ويمكن تحديده بأنه الشكل التعبيري الذي تكون فيه الفكرة التي عندنا في الفكر ، والفكرة التي نطبق تعبيرها على الاولى في صلة بسيطة ، ومحددة تمام التحديد ودائمة ، ومعروفة من الجميع ، ومدركة من الجميع ، وتتعلق أقل مايكون بعبث الاديب المنشىء (٣) .

ثم يضيف أنه على هذا النحو يسمى السبب للسبب ، أو العكس ، والأداة للعقل ، أو الفاعل ، أو العكس أيضاً ، والمحتوى للمحتوي ، والسكن للساكن ، والأصل للثمرة ، والاشارة للشيء المشار اليه ، والمالك للشيء المملوك ، والجزء للكل ، وهكذا ..

أن بعض هذه الصور المجازية يحتوي على (التشبيه) ، وبعضها الآخر لايحتوي عليه ، وانما يستعيض عن الاسم الحقيقي للشيء بالاسم الذي يظهر نعتاً ، أو صفة ، اوخصيصة لايلفت الاسم الحقيقي اليها الانتباه الالتفات الكافي (٤) ..

ويضيف (لانسون) الى ذلك أن البلاغيين القدماء ، من يونان ورومان كانوا يعنون بـ (نبل) الصور المجازية ، واليوم يعنى البلاغيون المحدثون بدقتها ، وملاءمتها الحال .. ثم يتطلب (الوضوح) لها ، وان تحضر ، وتتماسك (٥) ..

أما (صور التركيب) فترجع الى استعمال محرف بواسطة التبديل ، أو الزيادة في الأبانة ، او النقصان ، والحذف فيها ، وغير ذلك ..

---

(١) و (٢) نصائح .. السابق الذكر ، ص ١٨٨ وما بعدها .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٩١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩٢ .

(٥) نفس المصدر ، ص ١٩٥ .

في حين (صور الفكر) أشكال تعبير عن الفكر الانساني ، وعلى الخصوص تفكيره نفسه ، وتقسم الى صور خيال ، وصور عاطفة ، وصور تفكير .. وقد حددها البلاغيون في تأملهم حركة الفكر الانساني ، مثل الاستحياء ، أو القناع ، وهو نسبة النطق لعديمه من الاشياء ، أو للغائب ، والميت ، ثم اتحاد الالفاظ ، وهو استعارة قصيرة مفاجئة ، ثم التضاد ، وهو تباين فكرتين لاظهار النقيض (١) ..

جـ ـ محاولة حديثة اولية ..

تعتبر محاولة الاستاذ (أحمد الشايب) في دراسة الاسلوب خطوة اولية نحو تكريس الدراسة البلاغية للاسلوب ، ولكنها بدائية ، وتطبيقية ، علاوة على أنها لم تعالج موضوع صور البيان ، وانما توسعت في عناصر الاسلوب ، وصفاته .

لقد كان (أحمد الشايب) يعتمد على كتاب (جيننغ) : ـ المبادىء الفعالة في البلاغة ـ ، وحين يحاول التعريف بالبلاغة يطرب أن يجد عند (جيننغ) تعريفاً لها ، ينص على كونها المطابقة لمقتضى الحال ، وهو التعريف المتوارث لها منذ ايام ارسطاطاليس الى اليوم ، فيورد قوله :

ـ .. ان البلاغة فن تطبيق الكلام المناسب للموضوع ، والحاجة ، على حاجة القارىء ، او السامع(٢) . ـ

كما يورد تقريره عن قيمة البحث النفسي فيها :

ـ .. كي نفهم المطابقة لمقتضى الحال فهماً عميقاً شاملا يجب أن نقيمه على طبيعة النفس الانسانية ومواهبها من ناحية ، وعلى الادب اسلوبه وفنونه المختلفة من ناحية أخرى(٣) . ـ .

وعندما يطبق ذلك على التجديد البلاغي يرى أن البلاغة هي بيان الانسب من خطاب القوم .. وأن موضوعها هو : ماذا نقول ؟ . وكيف نقول ؟؟

---

(١) نفس المصدر ، ص ٢٠٦ ، وقد نبه ابن سينا في الشفاء ، الخطابة ، المقالة الرابعة ، الفصل الثالث الى وقوع الاستعارة في الأفعال ، والاوصاف ، والمسببات ، والاشياء غير المتنفسة ..

(٢) الأسلوب ، ط٤ ، ص ٢٠ ؛ المبادىء الفعالة ، ص ١ .

(٣) الاسلوب ، ص ٢١ ؛ المبادىء ، ص ٢ .

الاجابة على السؤال الاول تتناول مادة الكلام البليغ ، والقواعد المتعلقة به من حيث وضوحه ، وافكاره ، وعواطفه ، وأخيلته ، والاجابة على السؤال الثاني تتناول طريقة الكلام عن هذه المادة ، وأدائها .

ولذلك يصير موضوع البلاغة الى بابين: الاسلوب، والفنون الادبية ؛ في (الاسلوب) تدرس القواعد التي اذا اتبعت كان التعبير بليغاً ، واضحاً ، مؤثراً ، فندرس الكلمة ، والجملة ، والفقرة ، والعبارة ثم ندرس الاسلوب، انواعه، عناصره ، صفاته ، موسيقاه.
وفي (الفنون الادبية) ، وهي عند الغربيين ابتكار أدبي ، ندرس مادة الكلام من حيث اختيارها ، وتقسيمها ، وتنسيقها، وما يلائم كل فن من هذه الفنون الادبية، وقواعدها، كالقصة، والمقالة، والوصف، والرسالة، والمناظرة، والتاريخ ، وغيرها(١).

الأسلوب وصفاته . — أما الاسلوب فيعرفه أحمد الشايب عدة تعريفات(٢) ؛ منها : — هو طريقة الكتابة، أي طريقة الانشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ ، وتأليفها للتعبير بها عن المعاني ، قصد الايضاح . — او هو ، — الضرب من النظم ، والطريقة فيه — ، طريقة التفكير والتصوير والتعبير . —

وعندما أخذ المنتقدون عليه تجاوز المجالات. وتوسيع المدلولات،وخاصة في أطلاق الاسلوب على طريقة التفكير ، والتصوير ، والتي هي جانب العمليات النفسية ، ولا دخل لها مباشر في الاسلوب ، في حين الاسلوب هو نظم الكلام في عنصره اللفظي ، اجاب مستدركاً :

— .. ان تعريف الاسلوب ينص بداهة على هذا العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ، او نظم الكلام. وتأليفه لاداء الافكار، وعرض الخيال.. الا اننا حين نريد الايضاح،والتقسيم مضطرون الى ملاحظة امرين:
اولهما : وحدة النص الادبي الذي لا يمكن الفصل بين عناصره ، فاللفظ لا يتصور بدون سائر العناصر الادبية ، كما ان هذه لا تبدو بغير اللفظ .

---

(١) الاسلوب ، ص ٣٦ و ٣٧ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٤٤ و ٤٥ .

وثانيها : ان الفرق بين الاسلوب العلمي ، والادبي مثلا لا يكون الا بملاحظة ما وراء اللفظ من فكرة ، او عاطفة ، او خيال(١) ..

الا انه متعسف في ذلك ، وغير منصف ، وسبب تهافته بالاحرى تأكيده على المقومات النفسية والفكرية للادب ، والتي هي عناصر ادبية ، وليست عناصر اسلوبية ..

ان عناصر الادب من فكر ، وعاطفة ، وخيال هي غير عناصر الاسلوب التي هي الالفاظ ، والتراكيب ، والجمل ، الملائمة للمعنى ، ثم النسقية والموسيقية ، في حين هو يريد ان يعتبر عناصر الادب هي عناصر الاسلوب ، وذلك تكلف صريح(٢) ..

وهناك في نظره صفات شتى للاسلوب ، يمكن معرفتها بالنظرة السريعة على حد قوله(٣) ، كالأسلوب الموجز ، او المساوي ، أو السهل ، أو الغامض ، أو العلمي ، أو التصويري ، وغيرها .. ولكن المقصود هو اظهار أهم هذه الصفات واعمقها ، والتي تميز الاسلوب الجيد ..

وفي رأي (احمد الشايب) يمكن ارجاع (صفات الاسلوب) الى ثلاث ، هي : الوضوح ، والقوة ، والجمال لقصد الامتاع والسرور ، يضع قرب كل منها ترجمتها الانكليزية ، ثم يشرحها (٤) .

(وضوح الاسلوب) ، ويكون بدقته ، ووضوح الفكرة فيه ، ووضوح التركيب..

أ — الدقة ، أو وضوح الفكرة تكون باختيار الكلمات غير المشتركة بين المعاني ، مع الاستعانة بالعناصر الشارحة ، والمقيدة ، كالنعت ، والمضاف اليه ، والتمييز ، والاستثناء ، او الكلمات المتقابلة ، والمتضادة مع البعد عن الغريب الوحشي ..

---

(١) المصدر السابق الذكر ، ص ٤٦ .

(٢) بالفعل ص ٥٢ وما بعدها يبحث عناصر الاسلوب ، ويحاول دون جدوى ابراز العنصر اللفظي فيها ..

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .

(٤) انظر فصل صفات الاسلوب ، ص ١٨٥ وما بعدها ..

ب — وضوح التراكيب ، أو الجلاء ، ويبدو في صور شتى من الرقة ،والجزالة ، والسهولة ، والصعوبة ، حسب مطابقة الاسلوب لادراك القارى ؛ وذلك يعتمد على ذوق نحوي شديد ، وعلى النظام الدقيق في تركيب العناصر ، ومراعاة نظم الجمل ..

(قوة الأسلوب) : وهي صدمة العقل ، ودعوة الى النزال ، وتتجلى في الروعة، أو في الفائدة من الأسلوب ، وتتحقق بقاعدتين :

أ — قوة الصورة ، من استعمال الكلمات المألوفة ، المحدودة المعنى ، أو استخدام بكلمات الوصفية ، أو الاستعمال المجازي للكلمات مع تحاشي الكلمات والعناصر الثانوية ، وتحاشي الحشو الفارغ من المدلول .

ب — قوة التركيب ، وتكون بتقديم الكلمة أو تأخيرها حسب موضعها في التركيب دلالة على التفخيم ، والكيان ، والأهمية ؛ أو أيضاً باستعمال الطباق البديعي ،ومقابلاته ، أو الايجاز في العبارة والتراكيب ، لأن القوة تقتضي السرعة في الأداء ، والتقنين في القول .

(جمال الأسلوب) : وهي صفة نفسية ، على حد قوله ، تصدر عن خيال الأديب وذوقه ؛ وليس الجمال في الأسلوب في المحسنات اللفظية ، أو الصور الخيالية المصطنعة ؛ أنها صفة سلبية ، وايجابية ..

أ — الناحية السلبية ، وتعتمد على قدرة الكاتب على أبعاد الكلمات المتنافرة الحروف ، والعبارات المتنافرة الكلمات ، والجمل ؛ ثم ملاحظة النغمة العامة للاسلوب ، والتيار الصوتي مع تحاشي الرتابة في ترديد النغمة ..

ب — الناحية الايجابية ، وهي ما يمكن تسميتها بالتناسب ، أو مطابقة اللفظ للمعنى ، وتعتمد على الملاءمة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني ، حتى تكون الأولى حكاية للثانية ، تمثل حركاتها ، وأصواتها ، وروعتها .. وذلك يستلزم استلهام الكاتب شعوره الصادق ، وخياله اليقظ ، ثم الظفر بالهندسة الجميلة ، في تأليف العبارات المتواصلة ، والتي تكون صورة مطابقة للنموذج المعنوي القائم في نفس الكاتب ..

ويلاحظ (أحمد الشايب) أن الصفات متداخلة فيما بينها ، وأن الجمال لا يقوم بالدقة وحدها ، أو القوة وحدها ، وأنما تتداخل فيه صفات عدة ، كما يتداخل هو مع صفات أخرى ..

د ـ الاصالة ، وتحدّيات العصر :

لقد كانت محاولة الاستاذ (أحمد حسن الزيات) ، على قصورها أكثر أصالة ، وأكثر قرباً من الحياة ، والأدب ، وعلى الخصوص أنها تثير مشكلات البلاغة العصرية ، في صراعها مع تحديات العصر الحديث ..

ألا أن (أحمد حسن الزيات) سرعان ما يتحزب لنوع من الكتابة ، هو النمط القديم الذي لا يزال يخلص للذوق الطبيعي الخالص على حد تعبيره(١) ، أنه يدرس البلاغة اليوم في صلتها بالحياة ، والمؤثرات الاجتماعية ، والحضارية القائمة ، فتأخذه الحمية للبيان العربي ، والذي يفسده العصر ، وهو عصر السرعة ، والآلة ، والصحافـة ، بآفاته التي تجرها هذه الظروف الحديثة عليه ..

وفي تعريف (البلاغة) يورد اقوال البلغاء العرب ، والغربيين فيها ، ثم يقف على تعريف قديم لها ، يقوم على تدبر حال الخطابة في تأثيرها في النفوس ، لاقناعها في حالة مخاطبة القضاة ، او تحريكها في حالة مخاطبة الجمهور ، يقول في ذلك :

ـ .. البلاغة اذن ملكة يؤثر بها صاحبها في عقول الناس ، وقلوبهم عن طريق الكتابة والكلام ، والاثر من التأثير هو التغلب على مقاومة في هوى المخاطب ، او في رأيه ، وهي على حسب ماتقتضيه الحال اما ان تهاجم الراي فتخضع الارادة كلها مع القاضي ، واما ان تهاجم الارادة ، فيخضع بخضوعهـا الراي كحالها مع الجمهور(٢) . ـ

ولا يخفى الاثر الارسطاليسي الصريح في هـذا التعريف الذي يخص بالوصف ، والتحليل (فن الخطابة) بالذات .. الا ان البحث البلاغي قد تعدى هذا التعريف منذ اجيال واجيال ، ولذلك لم ينتفع (احمد حسن الزيات) منه ،

---

(١) دفاع عن البلاغة : مصر ١٩٤٥ ، ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٠ و ٢١ .

رغم انه يقرر ان الغرض من هذا التعريف وتحليله ، تجلية المراد من قول البيانيين ان البلاغة هي مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال ..

يعرّف (احمد حسن الزيات) الاسلوب عدة تعريفات(١) ، لا بأس ان نثبتها ، انه يمهد لذلك بقوله ان (الاسلوب) ـ .. مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة النفسية : البلاغة ، هو يبرزها للعيان ، ويصل بينها وبين الاذهان ، وينقل اثرها المضمر الى الاغراض المختلفة ، والغايات البعيدة ـ .

ثم يعود فيعرّفه بأنه : هو الطريقة الخاصة للشاعر ، او الكاتب في اختيار الألفاظ ، وتأليف الكلام ، وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكتاب والشعراء تختلف عند الكاتب او الشاعر الواحد نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه ، او الموضوع الذي يكتبه ، والشخص الذي يتكلم بلسانه ، او يتكلم عنه ..

ثم يعرّفه بأنه : طريقة خلق الفكرة ، وتوليدها ، وابرازها في الصورة اللفظية المناسبة ؛ ثم يقول من جديد فيه ، بأنه : ذلك الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه ، ومن خياله في ايجاد الدقائق ، والعلائق ، والصور ، في الأفكار والالفاظ ، او في الصلة بينها .

ويعود فيعرفه بأنه : خلق مستمر ، خلق الألفاظ بواسطة المعاني ، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ ؛ ليقول : انه مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه ، وتلك العناصر هي الافكار ، والصور ، والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة ، والمحسنات المختلفة .

في الأسلوب ، وصفاته ، وأما أن يكون (الأسلوب) طريقة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام ، وهي تختلف عند الاديب المنشىء الواحد أو بين الادباء المنشئين ، فذلك ما يمكن قبوله ، من حيث أن الاسلوب طريقة شخصية للاديب المنشىء في تعبيره عن نفسه ..

---

(١) نفس المصدر ، ص ٥٤ و ٥٦ و ٦٠ و ٦٢ .

ولكن أن يكون الاسلوب خلقاً مستمراً ، للألفاظ بواسطة المعاني ، أو للمعاني بواسطة الالفاظ ، أو خلقاً للفكرة، أو توليدها ، أو ابرازها في الالفاظ المناسبة ،وغير ذلك مما قرره المؤلف ، فذلك ما لا نقره عليه ، لانه غلو في التقدير ، والتقرير ، يخشى معه ضياع الواقعة الاسلوبية ، بخلطها بالعمليات النفسية التي وراءها ...

علاوة على ان تقريره ان الافكار ، والصور ، والعواطف هي عناصر للاسلوب تقرير خاطيء ، وضعيف ، كما شرحنــا ذلك عندما فندنا آراء (أحمد الشايب) في الاسلوب ، وعناصره .. ذلك ان عناصر الادب الـتي تصاحب ظهور الاسلوب في المنجزات الادبية ليست هي عناصر الأسلوب ، والتي هي في الاساس الالفاظ ، والجمل في نسقيتها ، وموسيقيتها ..

وقد كان يمكن للاستاذ (أحمد حسن الزيات) ان يستغل هذه الناحية اللفظية في الاسلوب ، فيدافع عنها وعن مذهب الصنعة الذي يعتنقه ، ولكن دعوته الى التجويد الاسلوبي ، وخاصة عند حديثه عن صفات الاسلوب ، ظلت بدون أساس علمي،أوأدبي ..

وأما (صفات الاسلوب) ، فيجعلها ثلاث صفات ، هي ، الاصالة ، والوجازة ، والموسيقية ، ينبري لشرحها ..

(الاصالة) : ملاكهــا ان لاتكتب كما يكتب الناس (١) .. وهي تقدم بركنين أساسيين ، خصوصية اللفظ ، ثم طرافة العبارة ..

خصوصية اللفظ هي دلالته التامة على المعنى المراد ، ووقوعه الموفق في الموقع المناسب ، وآيته أنك لاتستطيع ان تبدله ، ولا ان تنقله . وطرافة العبارة هي جدتها ، او هي الابتكار الذي في حكاية الخبر ، وتصوير الفكر ، وتقديم الموضوع .

أما (الوجازة) فهي على حد قوله حد البلاغة .. الا أنها في بلاغة العرب أصل، وروح ، وطبع ، على حد تعبيره أيضاً (٢) ..

ذلك ان اللغات السامية تختلف عن اللغات الآرية في أنها جمالية ، في حين اللغات الآرية تفصيلية ، والاسلوب العربي في رأيه موسوم بالوجازةمن أصل نشأته ،لانهأسلوب أمة صافية الذهن ، دقيقة الحس ، سريعة الفهم .

---

(١) المصدر السابق الذكر ، ص ٨٦ وما بعدها ..
(٢) نفس المصدر ، ص ٨٩ وما بعدها ..

وحدة الايجاز امتلاء في اللفظ ، وقوة في الحبك ، وشدة في الترسل ؛ وهو في نظره صفة الصفات ، والتي يجب العناية بها ، لانها تحبير ، وتنخيل ، وتجويد ..

وملاكه غزارة المعاني ، ووضوحها في الذهن ، وطواعية الالفاظ ، ومرونتها في اللسان .. وهو عند البلغاء قوة ، وروية ، وعمل ، ولكنه في الاساس أيضاً ، غربلة ، وتنقية ،وتركيز ، كما هويقول..

وأما (الموسيقية) ، او التلاؤم،او الهرمونية ، على حد تعبيره (١)،فهي كلمة جامعة لكل وصف لا بد منه في اللفظ ، ليكون الكلام خفيفاً على اللسان ، مقبولاً في الاذن ، موافقاً لحركات النفس ، مطابقاً لطبيعة الفكرة ، أو الصورة ، أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب ، أو الشاعر ..

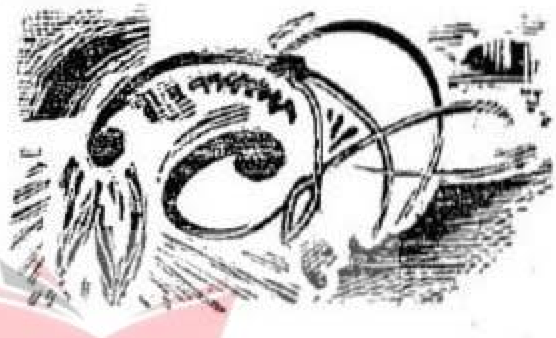
ولذلك يتحدث المؤلف هنا عن ائتلاف الالفاظ ، وحلاوة الجرس فيها ، ثم عن تناسق النظم ، وحسن الايقاع في الفقرات ، كما يتحدث في الاستدارة ، والسجع ، والتوازن ، والازدواج ..

هذا الحديث عن صفات الاسلوب حقاً أصيل ، وشيق ، ولكنه يحتمل المناقشة .. ذلك أنه حديث ظاهر التحزب الى الصنعة الاسلوبية، والتحبير، والتنخيل، والتجويد..

وفي نظرنا ، أن الصدق في الكتابة خير من تكلف أية صنعة أسلوبية .. وخير من الدعوة الى الصنعة الاسلوبية الدعوة الى الصدق مع النفس ، ومع الجمهور ، الصدق مع موضوعات الكتابة نفسها ..

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ وما بعدها .

محاكمة لوكولوس



مسرحية إذاعية

كتبها : برتولد بريشت
ترجمها : عدنان بغجاتي

ـ الشخصيات ـ

لوكولوس . محضر المحكمة . قاضي الموتى . الراوية . فتاتان . تاجران . امرأتان . رجلان من عامة روما . سائق عربة ثور ، الأستاذ ، المومس ، الخباز ، بائعة السمك ، الفلاح ، (هيئة المحلفين في محكمة الموتى) . الملك . الملكة . فتاتان تحملان لوحاً . طيفان . فصيلتا جنود . الطباخ . حامل شجرة الكرز . جوقة الجنود . جوقة العبيد . جوقة الأشكال المنحوتة على الصخرة التذكارية . الصوت الأجوف (صوت حارس بوابة مملكة الأطيــاف) امرأة عجوز . الصوت المثلث . جوقة أطفال . أصوات .

– المشهد الأول –

– التشييع –

« ضجة جمهور محتشد »

الراوية : صمتاً ،

لوكولوس العظيم قد خطفه الردى
القائد الذي استباح أرض الشرق
والذي هزمْ
سبعة من الملوكِ
والذي غمرْ
بلادتنا روما غنى

أمام نعشه المحمولِ فوق أذرعِ الجنود
يمشي كبار القوم في روما العظيمهْ
محني الوجوه .
وخلفه الأستاذ والحكيم والمحامي والجواد

– أنشودة الجند حاملي النعش –

بثبات احملوهُ
وارفعوهُ عالياً
أعين الآلاف ترنو نحوهُ
فاجهدوا ألا يميلْ
سيد الشرق الى مملكة الأطياف سائرْ
حاذروا أن تعثروا
تحملون الآن جسماً وحديداً
كان يوماً حاكماً للارض .

الراوية : ويحمل العبيد خلفه
صفيحة هائلة من صخرْ
منقوشةً لكي تحط فوق القبرْ
تروي رسومُها الذي حققهُ من نصرْ

ومن جديد

يقف الشعب ليحيي الهامَ إجلالاً لأيام جليلة

مفعمة بالنصر والفتوح.

ويستعيد الناس في الأذهان ما قد مرّ من مواكب البطولة .

أصوات: تذكروا الجبار

البطل الذي لم يعرف الهزيمة !

تذكروا الروع الذي حل على كل البلاد

حبيب روما وحبيب الآلهة

كلما عاد الى روما على مركبة الذهب

يجر خلفه الملوكَ ، والغريبَ من دواب الارض والطيور ؛

الجمال والأفيال والفهود ،

والنساء

والسفنَ ملأى بأواني العاج

وفاخر الأثاث ، والتماثيل البرونزية.

بحر من الرجال صائح ! تذكروا المشهد !

تذكروا دراهم الأطفال

والخمر والنقانق

وهو يشق الدرب في روما على مركبة الذهب

ذلك الجبار

البطل الذي لم يعرف الهزيمة

الفزع الذي حط على كل البلاد

حبيب روما وحبيب الآلهة

ـ أنشودة العبيد حاملي الصخرة ـ

حاذرو ، إياكمُ أن تعثروا

يا حاملي الصخره

راوية الفتوح

العرق يسحُ على الأعين

لكن إياكم

شدوا أيديكم ، انتبهوا

قد تقع الصخرة فوق الأرض فتنقلب تراباً .

فتاة : انظري للريشة الحمراء ! لا تلكِ الكبيرة .

فتاة اخرى : إنه يغمز

التاجر الأول : كل الشيوخ .

التاجر الثاني : وجميع الخياطين كذلك .

التاجر الأول : لم لا ؟ هذا الرجل اندفع الى أن بلغ الهند .

التاجر الثاني : لكنه ، آسف أن أقول ، قد انتهى من زمن طويل .

التاجر الأول : أعظم من يومي .

لولاه لما عاشت روما .

روائع الفتوح .

التاجر الثاني : في الغالب حظ

المرأة الأولى : ولدي في آسيا قد واروه التراب

وكل ذلك الضجيج والعجيج

لن يعيده إليّ .

التاجر الأول : الشكر لهذا الانسان

ما أكثر من صنعوا ثروة !

المرأة الثانية : وابن أخي أيضاً لم يعرف درب العودة

التاجر الأول : لا يُنكر أحد ما نالته روما من شهرة والفضل له .

المرأة الأولى : لولا كذبهم

ما وقع بذاك الفخ رجل .

التاجر الأول : وأأسفا الإقدام ينتهي بالموت.

فرد من عامة روما : متى نُعفى من هذا الهذر عن الشهرة ؟

عامي آخر : كابا دوشيا شهدت موت ثلاث كتائب ،

لم يرجع أحد منها كي يروي القصة .

سائق عربة ثور : هل أستطيع أن أمر ؟

المرأة الثانية : لا . الدربُ مغلق .

العامي الأول : وعندما تدفن قوادنا
فما على الثيران إلا الصبر .

المرأة الأولى : زوجي جروه إلى القاضي ؛
لم يدفع ما فرضوه عليه .

التاجر الأول : الحق يقال !
لولاه لما كنا نملك آسيا الآن .

المرأة الأولى : السمك ارتفعت أسعاره .

المرأة الثانية : والجبن كذلك
« تتزايد ضجة الجمهور »

الراوية : الآن يعبرون تحت قوس النصر الذي شادته روما
لابنها العظيم
النساء رافعات عالياً أطفالهن
ورواكبوا الجياد يدفعون بالجرع الزاخرة .
ويقفر الطريق خلف الموكب المهيب .
يعبره لوكولوس العظيم
المرة الأخيرة .
(ضجة الجمهور وصوت المسيرة يتلاشيان)

ــ المشهد الثاني ــ

الراوية : مر الموكب . والآن
يعود الشارع ممتلئاً بالناس
وتمضي عربات الثيران المحجوزة في الحارات
والحشد الضخم يعود يزاول أعماله .
روما الاعمال تعود الى العمل

ـ المشهد الثالث ـ

في الكتب المدرسية ـ

جوقة أطفال : الكتبُ بها أسماء جميع القواد
من شاء أن ينضمَّ إليهم
فليدرس سيرتَهُم
وليحفظ عن ظهر القلب جميع معاركهم .
أن نصبح مثلهمُ ، أن نتخطى هاماتِ الناس
هذا واجبنا . فمدينتنا
في شوق لكتابة أسماء أخرى
في لوح المجد الخالد .
سيكتوس يهزم بونتوس
أنت ، فلاكوس ، هاجم أرض الغول .
لكن أنت ، كوينتليان ، فاعبر جبل الألب .

ـ المشهد الرابع ـ

الدفن

الراوية : من عشر سنين في ظاهر روما
شيد بناء غير كبير
كيما يأوي بعد الموت اليه القائد
حشد العبيد حاملي راية الفتوح
يدخلون
وردهة صغيرة تحوطها الاشجار، في استقبالهم
صوت اجوف : قفوا ، يا أيها الجنود .
الراوية : يأتي صوت من خلف الجدران
وهو الآمر منذ الآن .
الصوت الاجوف : حطوا التابوت .

لا أحد سيمضي محمولاً ابعد من هذا الحائط .

خلف الحائط كل يمشي وحده .

الراوية : يضع الجند التابوت

القائد ينهض في غير ثبات

يبدو على الحكيم انه يهم بالمرافقه

وعلى فمه قول مأثور . لكن ...

الصوت الاجوف : ارجع الى الوراء ايها الحكيم

لا أحد سيهتم بسفسطتك

خلف الحائط

الراوية : يقول الصوت الآمر في هذي البقعة .

ومحاميه يتقدم محتجاً

الصوت الاجوف : لا اعتراض

الراوية : يقول الصوت الآمر في هذي البقعة .

ويوجه القائد امره :

الصوت الاجوف : الآن اعبر هذي البوابة

الراوية : القائد يخطو نحو البوابة ،

يتوقف لحظة

يتلفت حوله

ويحدق في الجند بحزون العينين

يرنو الى العبيد حاملي التمثال

يتأمل سور الأشجار ،

آخر شيء أخضر يلقاه

يتردد في ان يدخل

تنساب من الشارع نحو المشى هبة ريح

« مؤثرات صوتية للريح »

الصوت الأجوف : بوابتنا واطئة انزع هذي الخوذة .

الراوية : القائد يتقدم محني الرأس بلا خوذه .

ينتشر الجنود زافرين

تنهيدة الخلاص
يلغون بارتياح .

ـ المشهد الخامس ـ

انصراف الأحياء

جوقة الجنود : وداعاً ، لا كاليس
الآن لا لنا ولا علينا ، أيها التيس المرم
أيها الصحاب هيا خارج المقابر .
ولنرفع الكؤوس عالياً !
فليست الشهرة كل شيء ،
عليك أيضاً أن تعيش .
هيا ! من يمضي معنا ؟
عند المبتاء
خمر وغناء .
ولا أحد يلاحقنا بعصاه .
أنا ماض ، فاعلم ذلك .
لكن من يدفع ثمن الخمر ؟
الطبشورة جاهزة دوماً .
انظر الى ابتسامته .
وجهتي الى سوق الخرفان .
مرحى الى الصبية السمراء ؟ هيا
لا ، لا مازاد عن اثنين فحشد
ستهوي بقاع الرذيلة !
طيب !
هيا لكلاب السبق
يكلفنا هذا مالاً يارجل .
لا إن كنت من المعروفين

أنا ماش معكم .
انتباه ،
فرقوا الصفوف ، سر .

المشهد السادس

— الاستقبال —

الصوت الأجوف: « وهو صوت حارس بوابة مملكة الأطياف يتابع رواية الحكاية »
ما عرف الجلوس هذا القادم الجديد
منذ جاء .
ظل واقفاً بلا حراك
قرب الباب .
وكتشاله
خوذته تحت ذراعه
الموتى ممن وصلوا قبل قليل جلسوا فوق الدكة
ينتظرون
كما كانوا انتظروا
نحسهم أو سعدهم أو موتهم
كما انتظروا في الحانة دورهم بالخمر
كما انتظروا احبابهم عند البئر .
كما انتظروا في الغابة ، وقت الحرب ، الأمر .
لكن يبدو أن القادم لايعرف هذا الأمر !

لوكولوس : بحق جوبيتر !
ماذا يعنى هذا ؟
هل أظل انتظر ؟
كبرى مدن العالم لازالت تندبني
وهنا ما من أحد في استقبالي .

في انتظاري مرة وقف
عند باب خيمتي .
سبعة من الملوك .
ألا نظام هاهنا ؟
أين طباخي لاسوس .
هذا القادر دوماً أن يصنع شيئاً من لا شيء
لو كان هنا في استقبالي مثلا – فلقد جاء هنا قبلي
لشعرت كأني في داري .
آه ! يا لاسوس
ما اروع طهيك لحم الضأن بورق الغار !
وشرائحك الكبادوشية !
وقريدس بونتوس ،
وفطائرك المحشوة بالتوت البري

(صمت)

إني لأطالب بمكان لائق

(صمت)

هل اقف هنا بين أولاء الناس .

(صمت)

إني احتج .
مئتان من السفن الحربيه ،
وجيوش خمسه
كانت تنقاد الي بإيماءة خنصر .
اني احتج .

(صمت)

الصوت الأجوف : لا أحد يجيب
لكن عجوزاً جالسة بين المنتظرين على الدكة
تتكلم :

المرأة العجوز : اجلس .
لا شك بأنك منهك
بهذا المعدن كله
هذا الدرع وهذي الخوذة !

(لوكولوس صامت)

كفاك عجرفة .
لن تظل قادراً على الوقوف طول الوقت .
الانتظار هاهنا لابد منه .
دوري قبلك .
لا ادري إن كانت ستطول الاجراءات
لا شك بأن التدقيق شديد في الدخل
حتى يتقرر أن يلقى في ظلماء جهنم
أو يمضي نحو رياض الجنة .
أحياناً لا يستغرق ذلك وقتاً .
تكفيهم لنظرة
ليقولوا ، هذا الشخص ، هنا ،
قد عاش حياة لا بأس عليها
والتمس الخير لأقرانه .
ويقولون له : اذهب وارتح .
أما مع بعضهم فتدوم المحكمة طويلا
أياماً وليالي
وخصوصاً من بعث لمملكة الأطياف
أحداً قبل حلول الأجل المحتوم .
آخر واحد

لن يستغرق وقتاً .
خباز مسكين ..
أما بالنسبة لي فالقلق يساورني احياناً .
لكني مؤمنة أن الحكمة بها من يدرك كيف تكون
حياة عجوز مثلي في أيام الحرب
أنصحك بأن ..

الصوت المثلث : تيرتولا
المرأة : يدعونني .
عليك أن تبذل كل جهدكِ تمر .
الصوت الأجوف : يقف القادم بعناد عند العتبة .
لكن غيره ثقل زخارفه
وصراخه
والود البادي في كلمات المرأة .
يتطلع حوله
ليرى ان كان وحيداً حقاً .
وأخيراً يتوجه نحو الدكه
لكن سينادي قبل جلوسه
كفت القاضي نظره
ألقاها نحو المرأة .
الصوت المثلث : لا كاليس !
لوكولوس : اسمي لوكولوس . أهذا اسمي مجهول ؟
من أسرة عريقة أنا
أنجبت القواد والحكام
لا أدعي لاكاليس الا في الميناء
وفي الأحياء القذرة
وعند الدهماء ذوي الأفواه النتنة
الصوت المثلث : وهكذا نكرر النداء
باللهجة الزرية المهينة

لهجة العوام .

لوكولوس الفاتـح أرض الشرق

والذي هزم

سبعة من الملوك والذي غمر

روما ثراء .

في المساء

بينما روما على وليمة الجنازة

يقف لوكولوس

أمام المحكمة العليا في مملكة الأطياف يقدم نفسه .

المشهد السابع

ــ اختيار الضامن ــ

محضر المحكمة : أمام المحكمة العليا في مملكة الأطياف

يقف القائد لاكاليس ، من يدعو نفسه

لوكولوس .

برئاسة قاضي الموتى

يناقش الشهود خمسة محلفون

الأول في السابق فلاح

والثاني عبد يعمل استاذاً

وثالثة بائعة سمك .

والرابع خباز

أما الخامسة فماضيها مومس .

جميعهم على منصة القضاء يجلسون

بلا يد تأخذ

ولا فم يأكل

أعينهم وقد مضى على انطفائها زمان

لن يغرها البهاء أو تزول

أسلاف عالم الغد .

قاضي الموتى يعلن بدء الجلسة .

قاضي الموتى ، أيها الطيف تكلم

عليك أن تحكي لنا عن كل ما صنعته بين البشر ،

عن كل ما فعلته من خير ،

وكل ما اقترفته من اثم ،

هل كنت مؤذياً لهم أم نافعاً ؟

رغبتنا أن نشهد وجهك في الجنة .

تفتقر الآن الى ضامن .

هل لك في أرجاء الجنة من يضمن ؟

لوكولوس ، أقترح بأن يدعى إسكندر مقدونيا الأكبر ،

سيحدثكم عن أعمالي بلسان خبير .

الصوت المثلث « منادياً في أرجاء الجنة » :

إسكندر مقدونياً

« صمت »

المحضر ـ المنادى لا يجيب .

الصوت المثلث ـ لا أحد بأرجاء الجنة يحمل هذا الاسم .

قاضي الموتى ـ يا طيف خبيرك مجهول في أرجاء الجنة .

لوكولوس ـ ماذا ؟ هو من فتح العالم من آسيا حتى الهند

من لا يمكن أن ينسى ،

من طبع بطابعه أنحاء الأرض

ذاك الجبار الاسكندر ....

قاضي الموت ـ مجهول لم يعرفه أحد .

« صمت »

قاضي الموتى ـ يا مسكين ! الأسماء العظمى ما عادت ترهب

أو ترعب أحداً تحت الأرض .

أقوالهم عدت كذباً في محكمة الموتى

أما الأفعال فما سجلها أحد لحسابهم .

ليست شهرتهم في نظر الموتى غير دخان
ينبىء عن نار كانت يوماً متقدة .
ياطيف يشي موقفك بان اسمك مقرون بالحملات الجبارة
وهنا الحملات الجبارة مجهولة .

لوكولوس ـ اذن أقترح بأن تحضر صخرة ذكراي
وستروي لكم أمجادي .
لكن كيف لها ان تحضر ؟
العبيد يحملونها .
والدخول ها هنا محظر
على الذين لا يزالون على قيد الحياة !

قاضي الموتى ـ لا على العبيد .
فالعبيد ليس بينهم والموت الا فاصل ضئيل
بل قلما عاشوا الحياة .
لا تفصلهم عن مملكة الأطياف سوى خطوة .
ستحضر الصخرة

ـ المشهد الثامن ـ

احضار الصخرة

الصوت الأجوف ـ عبيده خلف الجدار واقفون حائرون
غير عارفين ماالذي عليهم أن يفعلوا بصخرة الذكرى .
حتى جاءهم من خلف الحائط صوت آمر

المحضر ـ تعالوا .

الصوت الأجوف ـ وانقلبوا أطيافا .
وبحملهم عبروا السور

جوقة العبيد ـ من الحياة
الى الممات
بلا اعتراض نسير
وفوقنا أحمالنا

ومن قديم الزمان
حياتنا ليست لنا
ودائماً رحلتنا مجهولة الهدف
ها نحن أولاء نسير بامرة صوت آخر
ونطيع كما كنا دوماً نفعل .
ولماذا نسأل ؟
ما خلفنا شيئاً
ولا نترقب شيئاً .

المحشر : وهكذا عبر الجدار يدخلون.
لايمسكهم شيء خلفه ،
وهو كذلك يعجز ان يقيم خلفه.
وضعوا حلمهم في مملكة الاطياف أمام المحكمة العليا ؛
تلك الصخرة
الشاهدة بأعمال النصر.
انظروا اليها أيها المخلوقون !
ملك مأسور ذو وجه مغموم ،
ملكة غريبة العينين
مثيرة الفخذين .
رجل يحمل نصبة كرز ، وبفمه كرزه
وإله ذهبي يحمله عبدان.
وعبلتان تحملان لوحة
كتب عليها اسماء المدن المفتوحة .
وجنود الجيش البائد ،
وقفوا لتحيته
واخيراً طباخ وبيده سمكة .

قاضي الموتى : أهؤلاء ، أيها الطيف شهودك ؟

لوكولوس : نعم ، ولكن كيف ينطقون ؟
وهم حجارة خرساء ؟

قاضي الموتى : أمامنا سينطقون .
هل انت على استعداد أيتها الاطياف الحجريه
أيتها الاشكال أن تدلي بافادة ؟

جوقة الاشكال المنحوتة على الصخرة : نحن الاشكال ،
نحن الاطياف الحجريه
لضحايا العبث المغرور
نحتونا كي نبقى في ضوء الشمس
إما كي نصمت او كي نحكي
نحن الاشكال
منحوتين كما أمر القائد
كي نروي قصة مهزومين
خمدت أنفاسهم
كمت أفواههم
وطوام قضبان
في قدرتنا أن نصمت لكن رغبتنا في النطق

قاضي الموتى : ياطيف ، شهود معاليكم يبغون القول .

– المشهد التاسع –

الافادات

المحضر : القائد يتقدم
ويشير الى الملك المهزوم

لوكولوس : هنا ترون ملكاً قهرت
مابين طلعة الهلال واستدارة القمر
شنت خيل جيشه بكل مالديه من قوى
ومن عتاد .
وبأيام معدودة
أضحت مملكته

كوخاً حطت صاعقة فوقه
ولى هرباً حين بلغت حدوده
ولقد كانت تلك الأيام المعدوده
كافية لكليناكي يصل الطرف الآخر من مملكته
ما اقصر تلك الحملة
عدت وما كان الطاهي قد انهى تدخين اللحم
وهذا ليس سوى ملك واحد
من سبعة مهزومين .

قاضي الموتى : هذا صحيح أيها الملك ؟!

الملك : نعم صحيح .

قاضي الموتى : أيها المخلوقون اسألوا

الحضر : الطيف العبد الاستاذ

يتقدم جهم الوجه ويسأل :

الاستاذ : كيف جرى ذلك .

الملك : مثلما ذكر .

هوجمنا . فالفلاح المنهمك بنقل القش بذراته
سلبوه العربه
وما امتلأت قشاً بعد .
وغريب الأيدي حط على
أرغفة الخبازين قبيل النضج
ماحدثكم عنه صحيح
حول الصاعقة الماحقة الكوخ
الكوخ تهدم
وأمامكم يقف البرق .

الاستاذ : ولست غير واحد ...

الملك : من سبعه .

المحضر : تقبل هيئة المحلفين
إفادة الملك .

« صمت »

المحضر : الطيف المومس تقترب من الملكة
كي تسأل .

المومس : وكيف اصبحت هنا ياملكة ،

الملكة : في الصباح كنت استحم
فتساقط من شجر الزيتون
خمسون غريباً . قهروني
كان سلاحي اسفنجه
لا ملجأ لي غير الماء الصافي
فتناولت مجني
ما كان ليحميني لحظات حتى قهروني
وتلفت حوالي بذعر
عبثاً ناديت وصيفاتي
فلقد كنا سبايا
لم اسمع منهن سوى صرخات بين الأشجار .

المومس : ولماذا انت هنا في هذا الموكب ،

الملكة : دليل انتصار .

المومس : أي انتصار ، انتصاره عليك ؟

الملكة : علي وعلى حديقتي الجميلة

المومس : ما الذي يدعوه نصراً .

الملكة : أن زوجي وجيشه عاجزان
أمام ضخامة روما
عن صون حتى الحريم .

المحضر : هيئة المحلفين تقبل الافادة .

« صمت »

المحضر : يلتفت القاضي نحو القائد

القاضي : هل لديك ما تقول .

لوكولوس : نعم . أود أن أشير

الى رقيق نبرة المهزوم

مهما يكن فالصوت كان قاسياً فيما مضى .

هذا الملك هنا قد أسر عواطفكم

هل كان سوى ملك جائر .

لم أوجب أكثر مما أوجب من جزية

لم استوف ضرائب أكثر مما استوفى.

المدن المسلوبة منه لم تخسر شيئاً

لكن ربحت روما ولي الفضل

مافوق الخمسين مدينة .

الفتاتان حاملتا اللوح : بالناس والبيوت والشوارع

وبالسقاة والمعابد

صورتنا الدنيا

لم يبق لنا الا اسماء فوق اللوح

المحضر : يتقدم طيف الخباز ليسأل

الخباز : وفيم هكذا .

الفتاتان : ظهراً في أحد الأيام

اضحت بلدتنا في هرج ومرج

واجتاح شوارعها طوفان رجال

سلبوا كل بضاعة

لم يبق مساء من بلدتنا

غير عمود دخان

الخباز : ماذا بعدئذ حمل معه .

من أرسل ذاك الطوفان

من زعم بأن قد أهدى روما اكثر من خمسين مدينة .

المحضر : يرتجف العبدان بصرخان
بينما يجران الاله الذهبي .

العبدان : نحن .
كنا سعداء وأصبحنا أرخص من ثيران الجسر
نحمل اسلابه
الاسلاب المسروقة منا

الفتاتان : اولاء من بنوا مدننا الخمسين
المدن التي لم يبق منها غير الاسم والدخان.

لوكولوس : نعم أسرتهم وسقتهم
كانوا مئتين وخمسين من الآلاف
اعداء ماعادوا اعداء

العبدان : كنا بشراً ، ماعدنا بشراً

لوكولوس : وسقت إلهم معهم
كي تشهد كل الارض بان الآلهة الرومانية
اقوى من كل الارباب .

العبدان : واستقبلوا الاله بالترحيب
لأنه من الذهب
مئتا مثقال ذهباً وزنه
وكذلك نحن يساوي كل منا مقداراً من ذهب
في حجم سلامية .

المحضر : وينحني الخباز عضو هيئة المحلفين قائلا:

الخباز : اذن ياطيف تسجل لحسابك
إنك جلبت لروما الذهب ولاغير .

المحضر : هيئة المحلفين
تتأمل واقعة المدن

«صمت»

قاضي الموتى : يبدو على المتهم التعب
امنح باستراحة

ـ المشهد العاشر ـ

عودة الى روما

المحضر : القضاة يخرجون
ويجلس المتهم
يقعي فوق العتبة
يسند فوق الباب الرأس.
أعياه التعب
لكن حديثاً ينساب إلى أذنيه
من خلف الباب
حيث تبدت أطياف اخرى

أحد الاطياف : نقلتني عربة ثور نحو الموت

لوكولوس « برقة » :
عربة ثور

الطيف : كانت تحمل رملا للمبنى

لوكولوس « برقة » :
رمل ، مبنى

طيف آخر : ألم يحن وقت الطعام ؟

الطيف الاول : معي خبز وبصل
لكني لست بجائع
قطعان العبدان المجلوبة من كل مكان تحت الشمس.
خربت بيت الحذائين

الطيف الثاني : وأنا أيضاً عبداً كنت.
يُعدى المنحوسُ المحظوظ بسوء الحظ.

لوكولوس : « بصوت عال » :
أنتم هناك
هل هناك من هواء فوق !

الطيف الثاني : اسمع . شخص ما يسأل

الطيف الأول : « بصوت عال » :
ان كان هواء فوق !
ممكن !
الريح قد تكون في الحدائق
أما الحواري الضيقة
فلا تكاد تلحظ الهواء .

ــ المشهد الحادي عشر ــ

معاودة الجلسة

المحضر : تعود هيئة المحلفين
للاستماع من جديد
وهنا طيف المرأة بائعة الاسماك
تقول :
بائعة السمك : طرقت سمعي كلمات حول الذهب
وأنا أيضاً كنت اعيش بروما
لكني لم ألحظ أي ذهب .
إني أتساءل أين ذهب ؟
لوكولوس : أي سؤال هذا ؟
هل أذهب ياحضرة بائعة السمك وجنودي للحرب
كيما أجلب كرسياً ترتاحين عليه ؟
بائعة السمك : حسن ، ان لم تنفع سوق السمك بشيء .
فقد أخذت منه بعض الشيء :
الابناء .
المحضر : وتقول المرأة للجند المنقوشين بسطح الصخر .
بائعة السمك : حدثونا ما الذي جرى لكم هناك في المعارك ؟
المحارب الأول : أنا هربت
المحارب الثاني : وأنا جرحت
المحارب الاول : حملته

المحارب الثاني : لكنه سقط

بائعة السمك : لم غادرتم روما ؟

المحارب الاول : كنت اجوع .

بائعة السمك : وهنالك ماذا نلت ؟

المحارب الثاني : لاشيء .

بائعة السمك : لكني ألحظ ايديكم مرفوعة
وأكفكم مفتوحة
أتحيون القائد ؟

المحارب الثاني : من أجل ان نريه أنها فارغة كانت ولا تزال

لوكولوس : اني احتج .
فلقد نال الجند نصيبهم بعد الحرب

بائعة السمك : إلا الموتى .

لوكولوس : إني احتج ،
كيف يقاضي حرباً من لا يفهم ما الحرب !؟

بائعة السمك : أنا افهمها
لقي ابني مصرعه فيها .
كنت ابيع السمك هنالك في السوق
لما أنبئت بأن السفن الحربية عادت من حرب الهند
ومن السوق ركضت الى الميناء
ووقفت هنالك فوق ضفاف التيبر (١) مترقبة ساعات
أرقب إنزال الجند
حتى خوت السفن
لكن ابني لم ينزل من أي سفينة ،
كان البرد يلف الميناء
فاجتاحتني الحمى في الليل
ومضيت برغم الحمى اسأل عن ولدي أبحث عنه

(١) نهر التيبر .

أتعقب خيط أمل ،
واشتدالبرد علي الى ان مت وجئت الى مملكة الأطياف..
وظللت أسائل عنه ، ابحث عنه
« فابر » كنت أصيح ـ فابر اسمه ـ
فابر ياولدي
يامن حملت
يامن ولدت
ولدي فابر !
همت على وجهي بين الأطياف
وركضت هنالك بين الأطياف
أتفحصهم طيفاً طيفاً
أصرخ فابر !
وفي معسكر الجنود الساقطين في الميدان
امسكني الحارس من كمي وصرخ :
يا ايتها المرأة
اكثر من جندي يحمل هذا الاسم
كم أم ثكلى جاءت تندب ولداً
وهنا الابناء بلا اسماء
اسماؤهم نفعتهم كي يلتحقوا بالجيش
وهنا لم يبق لها من نفع
لا احد هنا تحدوه الرغبة
في ان يلقى اما تركته يمضي للحرب الملعونة ..
فابر ! ياولدي فابر !
يامن حملت
يامن ولدت
ولدي فابر !
ووقفت هنالك ممسكة من كمي
حتى ماتت في حلقي الصرخات

وبصمت عدت
وماعادت لي في رؤية وجه ابني رغبة.

المحضر : قاضي الموتى يتفحص أعين أعضاء الهيئة .
ويقرر

قاضي الموتى : الحكمة ترى ان الأم الثكلى تفهما الحرب .

المحضر : هيئة الموتى المحلفين
تقبل ماأدلى به المحاربون
« صمت »

قاضي الموتى : يبدو أن العاطفة اهتاجت في هذي المرأة
قد يعرو من رعشة كفيها الميزان خلل .
تحتاج الى راحة

المشهد الثاني عشر

ـ عودة الى روما ـ

المحضر : ومرة أخرى يعود المتهم
يجلس مستمعاً أصوات الأطياف وراء الباب
تنساب اليه من اعلى نسمة .

الطيف الثاني : لماذا ركضت سريعاً ؟

الطيف الأول : لا أعرف ماذا يدور .
فهمت أنهم يحشدون الجند في الحانات ،
وتعد لغزو الغرب العدة
والأرض المقصودة تدعى أرض الغول .

الطيف الثاني : لم اسمع ابداً هذا الاسم .

الطيف الاول : لا يعرف تلك البلدان سوى عظماء الناس .

المشهد الثالث عشر

ـ معاودة الجلسة ـ

المحضر : يبتسم القاضي للمرأة
وينادي المتهم ، يخاطبه بأسى ،

قاضي الموتى : الوقت ينقضي
من غير أن تفيد منه .
يكفيك ما أثرت في نفوسنا من الغضب
على انتصاراتك .
هل من شاهد
يتحدث عن ضعفك
حول الانسان الفاني فيك ؟
أمرك يمضي نحو السوء
وتلوح فضائلك بلا نفع يذكر
قد يترك ضعفك بعض الفجوات
بسلسلة العنف الموصول .
ياطيف أشير عليك بأن تستذكر
لحظات الضعف .

المحضر : وهنا يلقي الخباز سؤالاً ،

الخباز : اني ألحظ طباخاً في يده سمكة .
يبدو مبتهجاً .
ياطباخ
حدثنا كيف تأتى لك أن توجد في عرض النصر

الطباخ : لكي أدلل أنه
استطاع رغم مايدور من معارك
أن يجد الوقت الكافي كي يبتكر جديداً
في طبخ السمك .
كنت الطاهي الخاص
لكني لازلت افكر في اللحم الطيب ،
لحم الغزلان ولحم الطير
مشوياً بيديه .
لم يجلس يوماً لطعام الا اطرى طهوي

او ساعدني في لون ما .
شيّ الضأن باسلوب لوكولوس
اشهر مطبخنا .
من سورية حتى بونتوس
الكل يحدث عن طبخ لوكولوس .

المحضر : ويقول الاستاذ

الاستاذ : مايعنينا ان كان يحب الأكل ؟

الطاهي : سمح لي أن اطبخ حتى اشبع تلك الرغبة حتى الاعماق
وهذا اشكره !

الخباز : أنا افهم مايعنيه ، انا الخباز .
كم خلطت العجين مخالة
لفقر الزبائن .
هذا الرجل بلا شك فنان .

الطباخ : الشكر له !
مكانتي لديه في احتفال النصر
تلي مكانة الملوك .
وكرم فني .
ولهذا أدعوه انساناً .

المحضر : الهيئة تقبل أقوال الطباخ .

« صمت »

المحضر : وهنا يتقدم طيف الفلاح ليسأل .

الفلاح : هناك أرى شخصاً آخر
شخصاً يحمل شجرة .

حامل الشجرة : نصبة كرز أحضرناها من آسيا
في عرض النصر حملناها
وغرسناها
في المنحدرات الأبينية

الفلاح : ها . أنت اذن لا كاليس جاليها ؟
غرست بحقلي واحدة منها
لكني لم أعرف أنك محضرها .

المحضر : وبابتسامة ودودة
تبادل الحديث حول أشجار الكرز
طيف الفلاح وطيف القائد .

الفلاح : لاتحتاج الى عمق في الأرض

لوكولوس : لكن لاتصمد للريح

الفلاح : ثمر الكرز الأحمر فحل

لوكولوس : والكرز الأسود أحلى .

الفلاح : أصدقاء
هذه الشجرة أفضل ماجلبته الحرب
من دون جميع الاحداث الممقوتة والويلات .
لأن الكرزة تحيا
وهي صديق آخر للكرمة والتوت
تنمو تتكاثر والأجيال
حاملة لهم الأثمار .
يامن جلبتها أهنئك ،
أسلاب الفتح تزول وتفنيها الأيام
أما هذي الشجرة
فستبقى أروع تذكار ،
متجددة دوماً للأحياء
وستنشر في كل ربيع أغصانا مزهرة بيضاء
تتثنى للريح المنسابة فوق التل .

المشهد الرابع عشر

ـ القرار ـ

المحضر : وفجأة ،
المرأة المحلفة
بائعة السمك
تهب ناهضة

بائعة السمك : ورغم ذاك
هل بقي بدامي كفيك سوى لاشيء
هل يرشو المجرم هذي الحكمة بأسلابه

الأستاذ : قصبة كرز ! هذا النصر
يكفيه رجل واحد .
أما هذا فأمات من الآلاف ثمانين .

الخباز : كم يدفعون فوق
لقاء كعكة وكأس خمر ؟

المومس : أكلما اشتهى أحدهم أنثى عليه
أن يبيع جلده في السوق ؟
عليه العفاء ؟

بائعة السمك : نعم عليه العفاء !

الأستاذ : نعم عليه العفاء !

الخباز : نعم عليه العفاء !

المحضر : يلتفت الجمع الى الفلاح المعجب بالكرزة
ماذا سيكون قرارك يافلاح ؟

(صمت)

الفلاح : نعم عليه العفاء !

قاضي الموتى : نعم عليه العفاء !
إذ لم تتوسع في هذا الغزو وهذا العنف
الا مملكة واحدة مملكة الأطياف .

هيئة المحلفين : وهكذا
عالمنا الأغبر تحت الأرض
ممتلىء ناساً لم يحيوا الا نصف حياة
لكن لا محراث لدينا لأياد صلبة
وليس لدينا أفواه جوعى
بينا أنتم فوق الأرض
لديكم المحراث والأيدي وأفواه الجياع .
ماذا عسانا أن نهيل نحن غير الترب
على الثمانين من الألوف قتلى الحرب ؟
وأنتم فوق بحاجة الى البيوت !
الى متى نظل نلتقي بهم على دروبنا التي تقودهم الينا ؟
الى متى نظل نسمع السؤال اللاهف الوجيع – كيف
تراه الصيف هذا العام والخريف والشتاء .

المحضر : ويخرج الجنود من صخرتهم يبكون راعشين

المحاربون : نعم عليه العفاء
أية مملكة ستعوض سنوات هدرت
ما عشناها .

المحضر : ويرفع العبيد صوتهم :

العبيد : نعم عليه العفاء
الى متى يبقى وضربه من الطغاة
جاثمين فوق أكتاف البشر
رافعين أذرعاً كسوله
ويدفعون الناس ضد الناس في الحروب الطاحنة ؟

الى متى نبقى وضربنا من العبيد
نحتمل ؟.

الجميع : نعم عليه العفاء !
نعم عليه وعلى أمثاله العفاء !

المحضر : عن منصة القضاء ينهض الجميع
الناطقون باسم عالم الغد
باسم من لهم أياد للعمل
باسم من لهم للقوت فم .
عالم الغد البهي
العالم المشوق كل انسان اليه
العالم الجدير بالحياة .

غرامشي
دراسة ومختارات

تأليف
جاك تكسيه

ترجمة : ميخائيل مخول
مراجعة : د. جميل صليبا

هذا الكتاب يقدم للقارىء العربي :

١ – صورة عن حياة غرامشي ونضاله وافكاره
٢ – نصوصاً مختارة عن مؤلفاته .
٣ – دراسات عن فكره .

وغرامشي واحد من رواد الحركة التقدمية في العالم بين الحربين العالميتين اسس الحزب الشيوعي الايطالي ، وكان من الد خصوم الفاشية في تلك الفترة . قضى القسم الاكبر من حياته في سجون موسوسوليني ، ومات شهيد الافكار التي آمن بها .

منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي — ثمن النسخة ٤٠٠ ق.س.ل



دار نظام للصحافة والنشر والتوزيع
ثمن النسخة
دمشق
بناية سليم نظام